Annales du patrimoine

Revue académique consacrée aux domaines du patrimoine



N° 08 / 2008

Revue

ANNALES DU PATRIMOINE

Correspondance

Pr Mohammed Abbassa
Directeur de la revue Annales du patrimoine
Faculté des Lettres et des Arts
Université de Mostaganem
(Algérie)

Email

annales@mail.com

Site web

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN : 1112 - 5020

La revue paraît en ligne une fois par an

Sommaire

Les sources de l'amour courtois des troubadours

Pr Mohammed Abbassa
Université de Mostaganem, Algérie

Si les Européens ont connu la poésie depuis l'époque de la Grèce ancienne, la poésie lyrique et rimée, quant à elle, n'apparut qu'au début du XII^e^ siècle dans le Sud de la France. Les poètes Troubadours étaient les précurseurs de cette nouvelle poésie qui fut rapidement propagée dans toute l'Europe.

La poésie troubadouresque dans laquelle le poète idéalise la dame et la respecte, ne reflète aucunement les traditions de la société européenne à l'époque, mais une poésie qui est tout à fait étrangère aux Européens. Elle se ressemble profondément à la poésie andalouse, et surtout les "Muwashshahat" et les "Azdjal". C'est pourquoi nous avons consacré cette recherche à l'étude des origines et la formation de la poésie occitane au Moyen Age.

Au début du XII^e^ siècle, et non loin des contrées andalouses, surgit en Provence une poésie passionnante tendant à diviniser la dame et à la servir. Cette ambition littéraire, inventée par les Troubadours, séduisait durant le Moyen Age, Trovadors, Trovatori, Minnessangers et autres chantres européens.

Mais la question qui s'est toujours posée est celle de l'origine de cette poésie troubadouresque appelée encore occitane. Certains comparatistes lui ont trouvé des origines

étrangères alors que d'autres ont contesté toute influence. Pour mettre en lumière les principales sources de la poésie occitane, il est nécessaire d'exposer, en quelques lignes, la vie culturelle en Provence avant l'apparition des lettres d'Oc.

Au début du Moyen Age, il n'existait pas encore en Provence une culture proprement déterminée pour un tel peuple au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ou du moins, au sens de culture populaire au sein de laquelle exprimeraient les mœurs traditionnelles d'une société anciennement instituée. On n'y rencontre, en fait, que les évangiles et quelques florilèges représentant les odes ecclésiastiques et les élégiaques.

Néanmoins, une littérature semi-liturgique ou didactique, mais toujours religieuse, a pu exister dans le sud de la France. Malheureusement elle demeura inhumée dans les abbayes et les églises, en la seule possession des hommes de foi, qui en disposaient selon leurs intérêts. Par ailleurs, la société laïque ignorait cette littérature qui représentait pour l'individu une prédication à laquelle, il devait s'abandonner.

Le Moyen Age demeure jusqu'au VIII^{e} siècle, sans institutions, sans langues propres et sans littératures nouvelles[(1)]. A la fin de ce siècle, apparut Charlemagne, la forte personnalité de l'Europe, à qui revient le mérite d'impulser la culture moderne. Ce grand monarque carolingien ordonna d'ouvrir dans chaque lieu de culte, des écoles où les élèves apprendraient le comput ecclésiastique, le chant et la grammaire.

Toutefois, cet enseignement quel que fut son mérite, demeura confiné entre les murs des chapelles. Et les rares documents français que les IX^{e} et X^{e} siècles ont livrés, ne

représentent, en réalité, qu'une littérature superficielle où la moindre allusion à la femme ou à l'amour est absente.

A la fin du XI^{e} siècle, apparut Robert d'Arbrissel, fondateur de l'ordre de Fontevrault[2], qui conférait aux abbesses le commandement sur tous les religieux. Quelques savants Provençalistes voyaient en ce comportement, alors étrange, un germe de la formation de l'amour courtois et de la vénération de la dame[3].

Les chansons de geste surgiront à l'époque de la première croisade d'Orient. Ce sont des chansons à caractère national ou religieux, en cours parmi le peuple, et leur mérite revient au Jongleurs qui les ont composées ou adoptées. La plus importante fut "*la chanson de Roland*" : une épopée populaire narrant les aventures guerrières de Charlemagne. L'impact arabe que revêt le caractère épistolaire de cette chanson est significatif[4].

Les chansons de toile apparaissent juste après "la chanson de Roland". Ce sont des chansons anonymes, chantées par les femmes, et évoquant souvent l'absence de l'amant et les souffrances qu'elles endurent. Mais les premières chansons, apparues dans le pays d'Oc, sont le "Boeci" et la chanson de Saint Foy. Ces chansons anonymes, dont les auteurs sont de formation cléricale[5] ont été composées vers la seconde moitié du XI^{e} siècle.

La "Cantica lubrica et luxuriosa", qui n'est qu'une ode ecclésiastique, ne constitue en aucun cas une chanson d'amour. Le vrai cantique d'amour apparaît au début du XII^{e} siècle. Les savants n'osent pas le faire remonter à l'Antiquité - la chanson d'amour n'existait pas encore dans l'Antiquité - et tentent de

lui trouver des sources étrangères.

Le pionnier du lyrisme d'amour fut le Troubadour incontesté Guillaume IX, comte de Poitiers (1071-1127)(6). Son activité poétique se situe dans les années qui suivent son retour d'Orient. Ce protagoniste partit en Palestine en 1100, à la tête d'une expédition croisade, mais son armée fut taillée à Héraclée. Il séjourna pendant quelques mois à Antioche avant son retour dans le Midi, en 1102.

Par ailleurs, d'autres chercheurs européens, dont les Provençalistes Gaston Paris et Alfred Jeanroy, renvoient les premières poésies du comte Guillaume IX à la fin du XIe siècle, c'est à dire juste avant la première Croisade. Malheureusement aucune de ces poésies ne nous est parvenue.

Guillaume IX n'est pas seulement le premier Troubadour, mais aussi le premier poète européen à avoir écrit dans une langue vulgaire(7), la langue d'Oc, tout en s'inspirant des poètes zadjalesques de l'Andalousie. Les Andalous sont les premiers poètes qui ont introduit en Europe une langue poétique indéclinable.

La poésie lyrique des Troubadours apparut pendant le début du XIIe siècle, sans que personne n'ait pu mettre en lumière ses sources probables. Mais l'intervention de la civilisation arabo-andalouse parait claire et n'engendre aucun doute. Barbieri fut le premier, au XVIe siècle, qui ait suggéré l'influence certaine de la littérature andalouse sur sa voisine occitane. Cette première hypothèse a été défendue à la fin du XVIIIe siècle, par le jésuite espagnol exilé, Juan Andrés(8).

Et depuis Barbieri jusqu'à nos jours, les chercheurs ne se sont pas encore mis d'accord sur une origine attestée de la

poésie occitane. Chacun conserve ses propres suppositions où prédominent, le plus souvent, des idées sectaires. A partir de ces différentes tendances, on a formulé quelques hypothèses.

Les latinistes renvoient l’origine de la poésie provençale à des sources purement latines, en se référant aux poèmes de Fortunat(9). Ce poète romain, du VIe siècle, partit en Gaule, mais ne demeura pas longtemps dans la cour des Mérovingiens qui ne savaient, à l’époque, ni lire ni écrire. Il se déplaça ensuite vers les cours du Poitou avant de rebrousser chemin, après avoir réalisé que les Poitevins ne s’y entendaient pas en latin.

Par contre, la poésie provençale du XIIe siècle diffère profondément de la poésie fragmentaire de Fortunat qui n’est, en réalité, qu’une prose ecclésiastique. Quant à l’amour courtois des Troubadours, les latinistes auraient trop exagéré en lui cherchant des origines ovidiennes. En effet, l’"Ars amatoria" d’Ovidius ne témoigne d’aucune relation avec la courtoisie. Ce ne sont que conseils de séduction pour les deux sexes et érotisme grossier où la moindre décence est absente(10).

De leur côté, les Provençalistes croient que la poésie lyrique des Troubadours aurait été née en terre d’Oc, où elle meurt aussi. Alfred Jeanroy suppose que l’influence latine sur la versification romane est indéniable ; elle est à peine perceptible dans l’œuvre des Troubadours, surtout dans celle des plus anciens. Par ailleurs, Alfred Jeanroy est convaincu qu’il est superflu de démontrer que la façon dont les Troubadours occitans ont chanté et idéalisé la femme ne doit rien aux élégiaques latins(11).

Les Provençalistes de même que les romanistes, souvent,

admettent l'éventuelle influence de Robert d'Arbrissel, fondateur de l'ordre de Fontevrault. Ils pensent que l'origine de la vénération de la dame au Moyen Age, revient à l'idée de ce moine, qui avait fait soumettre ses confrères au commandement des abbesses.

L'idée de ce moine n'a aucun trait commun avec la pure courtoisie provençale. Il est vraiment inconcevable qu'en soumettant les clercs à une autorité féminine, ce fanatique ait modifié les sentiments passionnés des Provençaux ou développé les formes poétiques des Troubadours occitans. Il semble que ce religieux ait voulu humilier ses confrères de l'abbaye et non point exalter la dame(12).

Outre ces hypothèses, nous avons également un autre mythe d'influence initié par Denis de Rougemont : le Catharisme. Denis de Rougemont admet tout à fait que les conceptions de l'amour qu'illustre la poésie provençale, au Moyen Age, ne reflètent aucunement les traditions sociales du Midi. Cette poésie semble en contradiction absolue avec les conditions dans lesquelles elle naquit(13). Selon lui, cette conception de l'amour venait d'ailleurs. Mais quel pouvait être cet ailleurs ?

L'hérésie des Cathares se répandait dans le Midi en même temps que la poésie en l'honneur de la dame et dans les mêmes provinces. Le problème cathare représentait selon l'église, à l'époque, un danger aussi grave que celui de l'amour courtois des Troubadours. A partir de ces données, de Rougemont a fait croire que les deux mouvements entretiendraient en quelque sorte, une espèce de lien. Mais il n'exclut guère les origines orientales à l'amour des

"domnei"[14].

Etant donné que l’origine attribuée à l’hérésie cathare remonte aux sectes néo-manichéens d’Asie mineure, d’Antioche jusqu’aux frontières balkaniques, il est à se demander pourquoi cette convention n’a pas fleuri dans la poésie gallo-romaine. Les circonstances n’étaient-elles propices au développement d’une telle idéologie érotique que dans les régions du Midi ? Il semble que de Rougemont ait voulu signifier que les origines de l’amour courtois sont orientales mais que leur développement est cathare.

Enfin les partisans de l’hypothèse de l’origine arabe sont convaincus de l’influence de la littérature arabo-andalouse sur la poésie lyrique occitane[15]. Les Andalous ont devancé les Troubadours, de plus de quatre siècles, dans le recours aux formes strophiques, et la vénération de la dame comptait parmi les traditions des Arabes.

Guillaume IX, d’après sa biographie, avait été d’abord un "trichador de domnas", avant de devenir soudainement un amant courtois. Il est évident que sa nouvelle orientation ne reflétait aucunement les traditions de la société médiévale. Ni Ovide ni Fortunat n’ont de rapport apparent avec l’idéalisation de la "domna" provençale. L’amour des Troubadours est bien loin de celui des Romains.

Dès la fin du XI^{e} siècle, l’Occitanie se vit orientée vers une nouvelle convention socio-littéraire, qui est tout à fait étrangère à l’Europe chrétienne[16]. Cette nouvelle convention est l’écho d’une littérature dite andalouse. Les Jongleurs, les "sirvens" et les pèlerins ont été les principaux acteurs qui ont contribué au passage de cette littérature du Sud au Nord, et

dont les Troubadours furent les précurseurs.

Les poètes provençaux ont pu introduire dans leur société presque tous les thèmes de la poésie andalouse. Ils s’abandonnaient à l’obédience des dames, décrivaient l’"albespi" et évoquaient les "cansons d’auzelh". Quant aux différentes formes métriques de leur poésie, rien ne prouve qu’elles aient existé avant les Troubadours. Ces formules sont empruntées en réalité de l’Andalousie[(17)].

Pour détourner les regards de cette poésie aux origines levantines, les papes à l’époque, entraînaient comtes, ducs et marquis, à rejoindre les rangs des Croisades et combattre les Musulmans en terre de Palestine. Toutefois, les Troubadours n’ont pas renoncé à leur poésie, mais ils ont composé des satires et des invectives sur Rome, les rois de France et les commanditaires des Croisades[(18)].

Le Saint-siège n’eut trouvé d’autres moyens pour parer les conséquences de cette révolte littéraire que de proclamer, en 1209, la Croisade contre les Albigeois dans le Sud de la France. Cette guerre qui a duré jusqu’à 1229 et imposé l’inquisition, marqua l’infraction de la poésie lyrique des Troubadours.

Après le Narbonnais Guiraut Riquier, dernier Troubadour occitan, les Provençaux vécurent, à la fin du XIII[e] siècle, la décadence des lettres d’Oc. Et depuis cette date, les poètes italiens du "trecento" portèrent l’honneur du génie poétique ; tels les Cavalcanti, les Dante, les Guinicelli, les Petrarca et bien d’autres Toscans du Dolce Stil Nuevo.

Notes :

1 - Pierre le Gentil : La littérature française du Moyen Age, Paris 1968,

p. 8.
2 - R.- R. Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944, 2e P., T. 1, p. 30.
3 - René Nelli : l'Erotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974, T. 1, p. 36.
4 - Americo Castro : Réalité de l'Espagne, Paris 1963, p. 282.
5 - Pierre le Gentil : op. cit., p. 17.
6 - Alfred Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e édition, Paris 1972, p. xix (introduction).
7 - René Nelli : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979, p. 19.
8 - Henri-Irénée Marrou : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971, p. 118.
9 - Réto Roberto Bezzola : Les origines..., 1e P., p. 42 ss.
10 - Ovide : l'Art d'aimer, Coll. Poche, Paris 1966, p. 15 ss.
11 - Alfred Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat - Didier, Toulouse - Paris 1934, T. 1, p. 65.
12 - René Nelli : op. cit., T. 1, p. 36.
13 - Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979, p. 80.
14 - Ibid., p. 118 ss.
15 - Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, pp. 20 - 64.
16 - Erich Kuhler : Sociologia della fin'amor, saggi trobadorici, Padova 1976, p. 2 segg.
17 - Ramon Menéndez Pidal : Poesia Arabe y poesia europea, 5a ed., Espasa - Calpe, S.A., 1963, pag. 17.
18 - Robert Briffault : op. cit., p. 134.

Le théâtre algérien ou l'expression plurielle

Dr Hadj Dahmane
Université de Haute Alsace, France

L'Algérie n'a connu l'art théâtral au sens aristotélicien du terme que tardivement suite au contact avec l'occident notamment. Ce genre littéraire, depuis son apparition n'a cessé d'imposer à la scène algérienne de nouveaux concepts d'enrichissement culturel et ce sur deux plans au moins : les langues utilisées et les thèmes abordés.

Le théâtre en Algérie peut être considéré comme un art d'importation adopté, toutefois, dans un contexte précis : Occupation, colonisation et conflit. Autrement dit, il est né sous des augures peu heureux. En effet, c'était dans une Algérie colonisée que le théâtre, au sens moderne, vit le jour. Cette naissance intervient donc au sein d'un contexte de confrontation linguistique et culturelle surtout.

On sait que dès le début de la colonisation, la langue française est devenue langue officielle du pays. L'introduction de la langue française en Algérie est à l'origine de courants littéraires d'expression française et donc de pièces théâtrales écrites et jouées en français. L'usage de la langue française était tellement répandu- comme il l'est toujours d'ailleurs- qu'il était parfaitement normal que des Algériens écrivent dans cette langue ou encore en langue populaire. Lors de son passage à Alger, en 1895, le poète égyptien, Ahmed Chaouki(1), surnommé le prince des poètes, s'étonnait de l'usage de la langue française : "Je me suis aperçu, dit-il, que "même" le

cireur de chaussures (...) dédaigne de parler arabe. Quand, je lui adressais la parole en cette langue, il ne me répondait qu'en français"[2].

Le français a été imposé selon des objectifs politiques et pédagogiques bien ciblés. A ce propos, on peut lire dans le BEIA (Bulletin de l'Enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger, en 1893, suite à un débat entre partisans de l'instruction des Indigènes et ceux qui ne l'étaient pas. "Nous nous voulons faire ni des fonctionnaires, ni des ouvriers d'arts, mais nous croyons que l'indigène sans instruction est un instrument déplorable de production"[3]. Les partisans de cet enseignement insistaient sur le rôle que peut jouer la langue française dans la transmission de valeurs. Cependant, d'autres refusaient aux indigènes l'enseignement du français, car, pour eux, il s'agit avant tout de langue de la liberté et de l'égalité : "Supposer, les populations de nos colonies ayant enfin appris le français et par le canal de notre langue, s'étend toutes pénétrées des idées françaises. Qu'est-ce donc que ces idées ? N'est-ce pas que l'homme doit être libre ? Que les individus sont égaux entre eux ? Qu'il n'y pas de gouvernement légitime en dehors de la volonté de la majorité ? Que les nationalités ont un droit imprescriptible à l'existence ? N'est- ce pas là, ce qu'est l'originalité et l'honneur des idées dont notre langue est le véhicule ? (...) Notre langue n'est pas un instrument à mettre entre les mains de populations que l'on veut gouverner sans leur consentement"[4].

C'est dire que le débat ne concernait que la langue française. La langue arabe semblait être déjà sortie de l'échiquier. Dans ce cadre Jacques Berque[5], attribue le salut

de la langue arabe et le regain de l’arabité en Algérie au rôle des Zaouïas.

Les rares pièces algériennes en langue arabe littéraire n’ont pas réussi à attirer le public escompté. En effet, après le passage, à Alger du dramaturge libanais, Georges Abiad[6], en 1921, des jeunes algériens ont mené quelques tentatives théâtrales en langue littéraire. Mais ce théâtre a eu une carrière éphémère ou presque, il cédera en fait la place à un théâtre d’expression dialectale. Comme on vient de le voir, la langue arabe classique ou littéraire était loin d’être comprise par la plus part des Algériens, l’analphabétisme régnait et sévissait, à noter à ce sujet une enquête de l’UNESCO en 1948, qui précise que 94 % des enfants algériens âgés de 6 ans n’étaient pas scolarisés[7]. Toutefois, ce théâtre d’expression littéraire renaîtra plus tard. En 1931, l’association des oulémas musulmans, s’était assignée comme mission d’entreprendre des réformes en Algérie. Ces membres luttaient, entre autres, pour la généralisation de la langue arabe. Dans ce cadre, ils ont crée des écoles, en une année la fédération avait construit 73 écoles[8], des cercles de conférences, des journaux et bien sûr, ils ont écrit et mis en scène des pièces de théâtre toujours en arabe littéraire.

Dans ce contexte de présence de la langue française, d’absence de la langue arabe considérée comme langue étrangère, selon une loi de 1938, jusqu’à ce que De Gaulle rende son enseignement obligatoire par décret le 25 juillet 1961, les Algériens s’exprimaient dans le dialectal, et c'était chose normale que le théâtre utilise la langue populaire dès sa naissance. D'ailleurs, même dans sa forme pré-théâtrale, l'art

dramatique algérien était bel et bien joué en dialectal et s'orientait essentiellement vers des thèmes du terroir. Le théâtre au sens aristotélicien du terme est né donc en 1926 à la même période que l'Etoile Nord Africaine, parti politique né en France réclamant l'indépendance des pays du Maghreb, parti qui a cessé d'être maghrébin pour être exclusivement algérien ensuite. La première pièce écrite en 1926 s'intitule Djoha, de Allalou (1902 - 1992). Hormis le burlesque et le comique, il faudrait prendre en considération le fait remarquable que Djoha critique les mœurs, les traditions et attribue les problèmes de la société algérienne à des facteurs étrangers (implicitement le colonialisme). Il faut signaler qu'il y avait un lien étroit entre le théâtre et le mouvement national illustré par la tournée de Bachetarzi (1897 - 1986) dans plusieurs villes françaises, tournée dont les recettes étaient destinées à financer les caisses de l'ENA. La réaction de l'administration coloniale, évidemment ne s'est pas fait attendre : autorisation préalable à toute représentation théâtrale, traduction obligatoire en français, présence obligatoire d'un membre de la police lors de chaque représentation etc. Donc, cette conjoncture et cette situation ont imposé au théâtre algérien un caractère bilingue : pièces écrites en arabe dialectal, jouées en arabe populaire et traduites, pour les besoins de l'administration coloniale, en français.

Rachid Ksentini (1887 - 1944) Bachetarzi (1897 - 1986) et Allalou (1902 - 1992) sont les pionniers de ce théâtre où les thèmes populaires tirés de l'imaginaire algérien (conte et poésie notamment) s'introduisaient dans un univers nouveau. Les pièces obéissaient d'abord, sur le plan de l'agencement, à

la structure théâtrale de type européen, certes, mais se caractérisaient souvent par un fonctionnement circulaire du conte populaire : le comédien incarnait souvent le conteur avec les mêmes accessoires ; Burnous, canne etc. Ainsi, lors de chaque représentation, tradition et modernité se trouvaient conjuguées.

La volonté de redonner à la langue arabe la place qui lui convient faisait partie des aspirations du FLN confirmée officiellement par le congrès de Tripoli en 1961. Ainsi, dès le recouvrement de l’indépendance les différents gouvernements se sont attelés à promouvoir une politique d’arabisation. Le président Ahmed Benbella a rendu, dès 1962, l’enseignement de l’arabe obligatoire, Boumediene l’a accélérée, ainsi elle finit par toucher tous les ministères, les secteurs de l’enseignement etc. L’année 1971 est considérée année de l’arabisation, le 20 janvier 1971 paraît l’ordonnance portant extension 68-92 rendant obligatoire, pour les fonctionnaires, la connaissance de la langue nationale. Le 25 juin de la même année, la justice fut arabisée. Sous Chadli, il a y eu arabisation de l’administration (formulaires et imprimés).

Cette situation est à l’origine de l’éclosion d’un théâtre d'expression plurielle : dialectale, arabe littéraire et française. "Ce plurilinguisme" est, aujourd’hui une spécificité et un caractère du théâtre algérien, ce qui lui procure un statut universel notamment à travers des pièces comme celle de Slimane Benaissa qui s’interroge sur le dialogue et l’interculturel.

Ce tumultueux parcours historique de l’Algérie, depuis l’occupation coloniale, jusqu’à nos jours, et tel que le donnent

à constater l'histoire de son théâtre et les autres formes littéraires et artistiques d'hier et d'aujourd'hui, témoignent pratiquement dans leur ensemble, d'un pluralisme linguistique et culturel. D'ailleurs ; là, réside l'une des caractéristiques du théâtre algérien, forgée bien évidemment progressivement, dans le temps.

Langue arabe, l'unique nationale, telle était le discours politique depuis l'indépendance et jusqu'au 2004. Le dialectal n'avait jamais, ou pas assez, bénéficié d'attention de la part des différents gouvernements successifs, ce qui est fort dommage car tout un patrimoine de poésie populaire, parfois de grande qualité, mérite d'être étudié, exploité et de retrouver la place et le statut qui lui revient de droit dans le paysage culturel algérien. Le théâtre algérien n'a cessé, comme on le remarque, pour peu qu'on s'intéresse à lui, d'appeler à la nécessite de mettre en valeur cet enrichissement du pluralisme linguistique. Ainsi, l'arabe dialectal, le français et le berbère, l'ont caractérisé depuis sa naissance. L'humoriste Fellag a bien déclaré : "j'ai été nourri de trois langues, trois cultures, trois dimensions culturelles magnifiques qui sont la culture française, la culture arabe et la culture berbère"(9).

Le théâtre a toujours parlé le dialectal car il s'agit de la langue accessible au peuple. Kateb Yacine, pour se faire, a dû mettre fin à son périple et regagner le pays pour se consacrer à un théâtre de langue populaire et ce dès 1971.

Vu les changements opérés récemment au niveau du paysage politique algérien notamment la reconnaissance de la langue tamazight, ne pouvons-nous pas considérer le théâtre algérien comme précurseur dans son domaine ? Il a su parler au

peuple, non seulement, la langue qui lui est accessible, mais surtout il a su le faire profiter de la situation linguistique du pays comme élément enrichissant dans le paysage du pluralisme.

S'agissant du théâtre d'expression tamazight, il semble être né grâce à l'émigration kabyle en France. L'année 1991 peut être retenue comme l'année de naissance du théâtre d'expression kabyle grâce à Fellag avec la pièce Sin-nni (ces deux-là)[(10)] au théâtre régional de Bejaia. En 1999, toujours au théâtre de Bejaia, la troupe Akal de Ahmed Khoudi avait joué une pièce intitulée Amwin yetra jun Rabi (Comme celui qui attend Dieu). Cette pièce a été présentée d'abord en berbère, en français et en arabe ensuite. La troupe en question a présenté cette pièce au festival international de Besançon. En 2002, Fatah Hedjal a traduit et fait jouer Roméo et Juliette. Le théâtre d'expression tamazight tient, en Algérie, un festival annuel. Ahderahmane Lounès, précise à propos de ce théâtre, dans la revue UBU, que "les thèmes sont souvent contestataires axés sur la revendication identitaire et culturelle berbère, la liberté d'expression, la condition de la femme, la démocratie, etc."[(11)]. Bouziane Ben Achour, dans le théâtre en mouvement, page 43 nous dit "ce n'est plus l'accent qui fait le kabyle sur scène comme dans le théâtre de Kaci Tizi-Ouzou, mais son univers social et culturel"[(12)].

Le théâtre de langue française, quant à lui, continue à être publié depuis Kateb Yacine, en passant par Mohamed Dib ou encore Noureddine Abba, mais il a été que rarement porté, dans cette langue, sur la scène algérienne. Certes des étudiants ont monté quelques fois des pièces en français, notamment en

1994, suite à la mise en scène de la colline oubliée de Mouloud Mammeri, mais cela reste une exception.

Le théâtre rappelle, donc, que l'Algérie, porte en effet, dans ses parlers et dans son patrimoine culturel, la marque de toutes ces diversités qui constitue aujourd'hui les traits de la spécificité algérienne de l'arabité, de la berbérité et de la méditerranéité. Autrement dit, le théâtre algérien est, aujourd'hui, d'expression plurielle est naturellement imprégné de multiples caractéristiques culturelles.

Ces caractéristiques culturelles se manifestent notamment à travers les thèmes abordés. En effet, après une période de lutte et de combat représentée par des thèmes souvent laudatifs, le théâtre algérien s'est peu à peu orienté vers une phase d'interrogation et plus tard de contestation.

En fait, à partir de 1969 ce théâtre va porter sur scène des thèmes dont le public n'avait pas l'habitude de voir remis en cause. Des thèmes qui défient les traditions, les tabous voire le système politique. Avec une pièce de théâtre comme "La femme"(13) pièce écrite collectivement par (GAC) le théâtre algérien opère des brèches qui constitueront la forme générale de la contestation qui est la sienne encore aujourd'hui. : La plupart des thèmes ne sont pas nouveaux : on critique l'ordre social ancien que l'Algérie nouvelle n'a pas éradiqué : "il était plus facile de faire la révolution que de vivre aujourd'hui"(14), dit Mohamed DIB. L'ancien répudie le nouveau et l'étouffe, ainsi est le constat de Kateb Yacine.

Le thème contestataire sous-entendu en Algérie se détache en filigrane dans la pièce "La Femme", révélant dans la société algérienne les contraintes morales envers les femmes Cette

critique ne peut que renforcer ce que "La Femme" souhaite dénoncer : l'intolérance envers toute tentative pour dénoncer la condition féminine algérienne. Rappelons que nous sommes en 1969, bien avant la naissance du code de la famille voire sa réforme. La représentation de cette pièce évoque, la réalité de la condition féminine algérienne étant montrée dans toute l'indécence de son injustice, En effet, un certain nombre de scènes représente à travers la vie quotidienne, l'infériorité de la femme dans la société algérienne. La femme est présentée comme étant une marchandise, qu'on peut acheter et revendre. Cet acte est traduit par l'intervention même d'un professeur d'économie qui va dans ce sens.

Cinq scènes sont interprétées. Un des tableaux présente la mère obligeant sa fille à devenir l'épouse traditionnelle, ses frères lui défendent l'accès aux études au contraire du père qui l'encourage à aller à l'école. Chacun des trois frères représente emblématiquement des membres de la société algérienne : le croyant, le machiste et le bourgeois émancipé Le père quant à lui représente les valeurs morales traditionnelles de l'homme algérien, alors que celles de ses fils sont en pleine mutation.

Une autre pièce tout autant novatrice aussi bien par son contenu et son thème que par sa structure et sa mise en scène : Mohammed prend ta valise(15) de Kateb Yacine qui a pour thème l'Algérie et l'émigration et a, comme noyau, l'exploitation de l'homme par l'homme.

La dynamique de l'action tient tout au long de la pièce à la rencontre oppresseur / opprimé, colonisateur / colonisé.

Un aspect de cette pièce, dont le public algérien voire tout public musulman n'est guère habitué : la prise à parti de la

religion. Le christianisme est maltraité par Yacine, car il se trouve à l’origine de la colonisation. L’Islam à son tour, n’est point épargné. L’auteur se moque, comme dans la poudre d’intelligence, de l’Islam et attaque d’emblée quatre interdits : la femme et la sexualité, l’alcool, la figuration.

Ainsi, durant cette nouvelle phase du pays, l'art dramatique algérien, semble participer à sa manière à habituer le public à une autre approche culturelle plutôt plurielle.

En fin, Slimane Benaissa né en 1934 va porter le débat et la réflexion critique et contestataire sur le patrimoine, l’identité et les contradictions des individus, de la société et des concepts dans ces pièces et notamment dans Boualem Zid el Goudamm[16], Boualem va de l’avant, le fils de l’amertume, et prophète sans Dieu.

Il semble nécessaire, avant d’aborder le théâtre de Slimane Benaïssa, de rappeler l’esprit dans lequel se trouve l’Algérie au début des années soixante-dix, esprit d’où découle la contestation.

Au seuil des années soixante-dix, l’Algérie était en pleine gestation : les nationalisations. Déjà, en 1966, les assurances et les banques avaient été nationalisées, tandis qu’en 1969, la dernière base militaire française, celle de Mers el Kébir, était évacuée. La nationalisation des hydrocarbures a eu lieu en 1971 et l’arabisation, comme on la signalé précédemment, a été mise en place à la même année.

Si pour Abdelkader Alloula (1939 1994) , grande figure et penseur du théâtre algérien de cette période, "La situation du théâtre ne peut être valablement abordée qu’en rapport avec les tendances générales des transformations que connaît le pays",

Slimane Benaissa voyait les choses autrement. Comme Kateb Yacine, il se montrait méfiant à l'égard d'un certain discours. Aussi, dans ses pièces, il n'hésitait pas à mettre en scène le tabou. Dans Boualem Zid el Gouddam, deux voyageurs, Boualem et Si Qfali, poussent une charrette qui symbolise l'Algérie, voulant à tout prix aller au "pays du Boualem", terre de justice. Evidemment, Si Qfali n'est pas très enthousiaste, car la destination n'arrange pas les affaires de celui qui symbolise, la classe rétrograde, résidu de bourgeoisie et d'aristocratie.

Les deux compères sont confrontés, tout au long du voyage, à des impondérables et mêmes à des situations très critiques. Si Qfali fait toujours appel à sa pédanterie et à sa haute naissance, au lieu de chercher des solutions pragmatiques aux problèmes, en revanche, Boualem, de souche paysanne et représentant le petit peuple, est prêt à tout faire, même à supporter son compagnon rétrograde, afin d'arriver à son éden socialiste.

Boualam ne nourrit aucun grief à l'encontre de la religion ; il s'oppose, simplement, à ceux qui créent des obstacles au progrès des masses laborieuses, en usant de préceptes religieux, interprétés selon le goût du jour. Si Qfali (le père de la fermeture) représente la tradition, le conservatisme, le passé, son langage est académique, il ne s'exprime qu'en arabe littéraire. C'est un argument, une arme envers Boualem (porte flambeau) qui, lui, incarne l'avenir du monde, révolutionnaire dans ses idées jusque dans sa façon de s'exprimer, l'emploi du vocabulaire et même la grammaire.

La dichotomie Si Qfali / Boualem caractérise cette pièce novatrice dans sa façon de représenter une certaine réalité.

Benaissa énonçait, à travers cette pièce, le débat que l’Algérie allait quelques années plus tard.

En effet, la recrudescence de l’opposition islamiste allait être le tournant décisif dans la vie publique algérienne. L’islamisme greffé depuis toujours à la question nationale va devenir un pôle politique face à la classe politique traditionnelle. Aussi, de nouveaux rapports vont s’établir entre le théâtre algérien et la nouvelle question culturelle. Des écrivains et dramaturges vont s’interroger quant à cette donne. En 1991, Slimane Benaissa, va s’interroger sur les nouvelles orientations du discours religieux, de son instrumentalisation à travers la pièce "au-delà du voile". En 1996, dans "les fils de l’amertume" il propose une analyse de l’acte barbare et terroriste, et en 1999, il pose clairement le problème de la représentation du prophète de l’Islam dans sa pièce "Prophète sans Dieu".

Ainsi, qu’on le veuille ou non, il y une différence substantielle entre les thèmes du théâtre algérien sous l’occupation et ceux voyant le jour sous l’Etat algérien indépendant et notamment à partir des années 90. Ainsi, les pièces de Slimane Benaissa sont autant d’appel à une remise en cause d’un ordre établi en s’interrogeant : Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?

Le théâtre, miroir de la société, reflète la réalité socioculturelle, économique et politique de celle-ci, cela, dans plusieurs styles et genres (dramatique, comique, burlesque...). Celui de Slimane Benaïssa, présenté selon différents genres, s’inscrit dans le "théâtre contestataire" allant jusqu’à son degré extrême.

A travers ses pièces théâtrales, cet auteur révolté, dénonce et condamne un système politique figé en perte de crédibilité ou les carences et échecs sont évidents à tous les niveaux. Dans "Au-delà du voile", l'auteur décrit le contexte socioculturel et politique d'une Algérie qui vit un tournant sombre et tragique (l'année 1990-91). L'intégrisme religieux, le fanatisme, la crise économique aidant, assombrissent le paysage social d'un pays qui compte 70% de jeunes. La femme, a toujours été la première personne ciblée, subissant le poids des traditions, les vicissitudes d'une vie familiale puis conjugale imprégnée d'un système de valeurs dépassé. C'est surtout, la génération des femmes analphabètes, soumises, "écrasées" par le poids des traditions ancestrales, vivant dans l'ombre du spectre du "père", du frère et plus tard celui du conjoint.

Les deux rôles joués par les personnages (deux femmes), illustrent véritablement ce conflit de générations de femmes (traditionnelles – modernes). Slimane Benaïssa utilise le discours populaire, spontané, celui du citoyen moyen, celui des régions rurales, afin de mettre en évidence les contradictions, conflits et mondes opposés de ces deux générations de femmes.

Tous les thèmes évoqués, l'intégrisme religieux, le poids des traditions, l'exil, le statut de la femme dans la société sont traités de façon directe, forte, quasi-agressive. Cela exprime en fait la révolte de l'auteur qui fait une sorte d'exorcisme du non-sens, des contradictions, des non-dits, du déchirement d'une société en mutation entravée par un mouvement obscurantiste, imposant des modèles étrangers à la société algérienne. Ainsi, au sujet du "Hidjab, le voile", la jeune femme (la cadette) dira : "Si je devais porter un voile, ce serait selon notre tradition. Ma

mère n’a jamais connu cet habit".

L’auteur mettant en évidence la soumission et la résignation de la génération aînée fera répondre son personnage de la manière suivante : "maintenant que nous le connaissons, on le porte. Il est arrivé presque à domicile et tu veux le rejeter..."(17).

Dans une autre pièce théâtrale intitulée "les fils de l’amertume"(18) Slimane Benaïssa s’interroge, et donne l’occasion au public de le faire, sur des thèmes actuels de la réalité algérienne : Le terrorisme aveugle. La République, la démocratie, le progrès tant scientifique, économique que socioculturel, en péril en Algérie, font l’objet de la révolte de l’auteur dans cette pièce.

Slimane Benaïssa dénonce et condamne non seulement la barbarie des terroristes, mais fustige avec rage le non-sens, les aberrations et les graves dérives du système défaillant et responsable de la situation dramatique dans laquelle a sombré l’Algérie.

En conséquence, Slimane Benaïssa se révolte contre le préjudice porté à la Mémoire, à l’Histoire et à la Religion de tout un peuple. Mémoire que l’on veut occulter, une Histoire trahie, falsifiée et une religion modifiée, réadaptée aux fins machiavéliques d’hommes voulant le monopole du pouvoir.

Dénonçant cela dans sa pièce théâtrale "les fils de l’amertume", Slimane Benaïssa traduit la dure et amère réalité en faisant jouer des personnages symbole : Youcef "le journaliste", Farid "le terroriste", devenant des "frères ennemis" dans une guerre fratricide. Celle où les démocrates, intellectuels, artistes, éléments des services de sécurité et

femmes émancipées sont menacés de mort.

Slimane Benaïssa crie sa rage contre l'absurde, exprime sa déchirure face à un peuple meurtri, tout au long de sa pièce à travers ses personnages.

De même, l'auteur parle d'une ancestralité devenue en prismes, à plusieurs facettes, incarnée par l'"ancêtre-mémoire", l'"ancêtre-histoire", l'"ancêtre-futur" et une ancestralité exclusivement religieuse, imposée, désignée par le terme "émir".

La contestation de Slimane Benaïssa est portée sur la "scène internationale" pour "élargir l'auditoire et tendre ainsi vers l'universel", comme il l'affirme.

Il le fera par ce qui est inhérent à l'être humain : l'émotion. En effet, par le rire, les larmes, le public pénètre cette réalité, en symbiose avec les personnages, il la vit même. De cette manière, Slimane Benaïssa n'effectue pas seulement son propre "psychodrame" mais aussi celui du peuple algérien. L'utilisation du discours à l'aide de "narrateurs" est une façon, chez l'auteur, d'"accrocher" le public dans un moment solennel pour la prise de conscience d'une réalité grave et sa sensibilisation aux notions de l'absurde et de la remise en cause de situations et valeurs figées et sclérosantes.

Le thème de la religion est l'objet d'une interrogation quasi-permanente chez l'auteur. Il est présent, comme on vient de le voir, dans les pièces "au-delà du voile" et "les fils de l'amertume" où Slimane Benaïssa établit en grande partie un état de faits, la manière où la religion est assimilée, conçue et vécue par différentes catégories sociales. Cependant, à travers certains passages, l'auteur exprime sa propre vision de la

religion, ses interrogations, dévoilant un état d’anxiété générée par le doute. Cet état, il le projette sur "la scène" par la dynamique d’un jeu de rôles délivrant les non-dits, les sujets tabous. Le monologue est justement un moyen d’exprimer cela dans le théâtre de l’auteur.

Dans "prophètes sans Dieu"[(19)], Slimane Benaïssa décrit l’état de tout individu face au premier enseignement de la religion. Il s’agit des premières interrogations, des premières "croyances" innocentes et naïves dans la vie de l’être humain quelle que soit son origine ou sa confession. Par l’"auteur-enfant", Slimane Benaïssa présente le prototype humain face à l’existence de Dieu et de ses prophètes avec l’ambivalence angoisse-assurance, certitude - doute.

L’auteur effectue en fait une sorte de transposition des conflits entre croyants, non-croyants et entre croyants de confessions différentes (prophètes différents), depuis l’aube des religions jusqu’à notre époque. Si Moise et Jésus ont répondu à l’appel de l’auteur, "le prophète de l’Islam" ne se présente pas, ce qui chagrine non seulement les deux autres prophètes mais l’auteur aussi. En effet, la représentation du prophète, dans le théâtre ou le cinéma, reste jusqu’à nos jours un sujet tabou. Certes, il existe des pièces de théâtre et des films qui dénoncent le fanatisme religieux, Youcef Chahine, au-delà du voile de Slimane Benaissa etc., mais il est presque impossible pour un cinéaste ou un metteur en scène de représenter le prophète, ou de remettre en question la religion elle-même ou sa place dans la société.

"Prophète sans Dieu" est une pièce qui s’interroge sur les religions et sur leur raison d’être. En cette époque

d’interrogations sur la coexistence et sur le dialogue des peuples et des cultures, Slimane Benaïssa vient, rappeler que les trois prophètes sont tous fils d’Abraham et qu’ils prêchent le même Dieu.

La pièce ne pouvant déboucher sans le prophète de l’Islam, les acteurs et l’auteur se lancent dans des considérations sur le théâtre. L’auteur se définit comme un "Prophète sans dieu" et le théâtre est proposé comme une sorte de religion qui permet aux auteurs, aux acteurs et au public de dépasser le quotidien.

En un mot, Slimane Benaïssa trouve dans le théâtre, dans le pluralisme culturel, dans le métissage, grâce l’inter culturalité et à la tolérance, un enrichissement et une voie vers le dialogue renforçant la démocratie vraie.

Aujourd’hui, il est indéniable que le nouveau théâtre algérien d’expression plurielle s’est sensiblement diversifié, plus de quarante ans après le recouvrement de l’indépendance nationale, opérant notamment la transition vers d’autres thématiques succédant au thème de résistance et de combat prônée d’avant 1962 : Les pièces en langue arabe, en tamazight ou en français ont ainsi résolument pris leurs distances vis-à-vis du théâtre des années soixante et soixante-dix, dit d’engagement. Et, des auteurs, comme Slimane Bénaissa, et d’autres, écrivent de plus en plus dans deux langues en même temps, l’arabe et le français, voire tamazight. Ce plurilinguisme de l’Algérie, est à valoriser et promouvoir, aux côtés du dialectal populaire à parfaire.

Tel est le défi, que le théâtre algérien semble avoir lancé comme volonté d’aller de l’avant, pour tenter le

renouvellement des langages et des thématiques, plus en adéquation avec les nouvelles réalités de l'ère de la mondialisation multiculturelle.

Notes :

1 - Le poète Ahmed Chaouki est né au Caire en 1863, a grandi dans le palais royal et est décédé en 1932. Il a étudié en Egypte puis en France. Il est considéré comme étant le poète arabe des temps modernes et le prince des poètes. Ahmed Chaouki a écrit plusieurs poèmes et pièces de théâtre qui sont connus partout dans le monde arabe surtout par les admirateurs de la poésie.

2 - Henri Pérès : Ahmed Chaouki Années de jeunesses et de formation intellectuelle en Egypte et en France, in Annales de l'Institut des Etudes Orientales, Alger 1936, p. 339.

3 - Bulletin de l'enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger, 1898.

4 - Ibid., Alger 1906.

5 - Jacques Berque : Les Arabes d'hier à demain, Seuil, Paris 1969.

6 - Dramaturge Libano-égyptien et militant panarabe, il effectua, en 1921, une tournée dans toute l'Afrique du Nord (Cf. A. Roth : Le théâtre algérien de langue dialectale, Maspero, Paris 1967.

7 - Algérie Actualité, n° 1136, du 23 au 29 juillet 1987, p. 16.

8 - Association présidée par Ben Badis (1889-1940) considéré comme réformateur et initiateur de la renaissance en Algérie (Cf. Jean Déjeux : La littérature algérienne contemporaine, P.U.F., Paris 1979, p. 128.

9 - Fellag : Le théâtre algérien est dans la rue, entretien avec Chantal Boiron, in UBU n° 27/28, 2003, pp. 55 - 59.

10 - Ibid.

11 - Ibid.

12 - Bouziane Ben Achour : Le théâtre en mouvement, Ed. Dar el Gharb, Oran 2002.

13 - Cf. Roselyne Baffet : Tradition théâtrale et modernité en Algérie, Ed. L'Harmattan, Paris.

14 - Ibid.

15 - Kateb Yacine : Boucherie de l'espérance, Seuil, Paris 1999, p. 205.
16 - Pièce écrite (non publiée) en 1974.
17 - Slimane Bénaissa : Au-delà du voile, Editions Lansmann, Belgique 1991, p. 23.
18 - Slimane Bénaissa : Les fils de l'amertume, Ed. Lansmann, Belgique 1996.
19 - Slimane Bénaissa : Prophètes sans Dieu, Ed. Lansmann, Belgique 1999.

Desire and Paralysis in James Joyce's Dubliners and Mohammed Dib's La grande maison

Amar Guendouzi
Tizi-Ouzou University, Algeria

The following paper attempts a comparative study between the novel of the Algerian writer Mohammed Dib "La grande maison"[1] and James Joyce’s collection of short stories "Dubliners"[2]. Even though critics have not yet undertaken this task, we think that the similarities between the two fictions are striking enough in order to prompt a comparative analysis. The similarities may stem from a possible influence exerted by Joyce on his Algerian counterpart. Considering the Irish writer’s worldwide reputation and Dib’s mastery of the English language, the critical category of influence is indeed very probable. However, this alternative seems too easy to vindicate the comparison, particularly because it is difficult to detect any kind of "Bloomean" anxiety[3] in Dib’s narrative. Therefore, rather than to jump on the intertextual or influence types of studies, we prefer to rely on literary analogy in order to situate the kind of comparative relationship that "La grande maison" bears to "Dubliners". Isidore Okpewho’s article "Comparatism and Separatism in African Literature"[4] provides an interesting definition of analogy and influence studies, and may help to vindicate our choice of this literary category.

According to Okpewho analogy studies explore the political, social, economic, and cultural contexts that make possible the literary and ideological convergence between

writers. As an organised line of research, they rest on the school of thought called "evolutionism". Okpewho argues that writers are likely to produce similar works even if they live in societies widely separated from one another in space and time, provided that they have experienced similar "enabling conditions"[(5)]. As regards influence studies, their main objective is to document the indebtedness of a literary work to particular sources and traditions. Such types of comparative scholarship rest on the school of thought that Okpewho calls "diffusionism". The similarities are often the result of the various contacts between peoples and their culture. In our view, analogies in contexts and life experiences apply more forcefully than any other influence study on the comparative relationship that binds Dib’s "La grande maison" to Joyce’s "Dubliners", since the Algerian novelist experienced an intellectual life very much like Joyce’s artistic career, and the colonial history of Algeria reveals a tradition of resistance which is highly evocative of the successive revolts of the Irish against the English invaders.

"La grande maison" is comparable to "Dubliners" because the task undertaken by Dib seems as "emancipatory" as Joyce’s intentions in "Dubliners". To sum it up, we can say that like his Irish counterpart, who fought openly in order to challenge the spiritual ascendancy of the Irish Roman Catholic Church over the Irish mentality and its encroachment on both the collective desire and the individual will, Dib, too, devoted his art to the task of rehabilitating the humanity of his people who were the servants of French imperialism. To achieve their tasks, the two writers had first to rebel against the authorities under the shade

of which they respectively grew up. They also espoused the cause of the nationalists and took open side with their oppressed people.

Finally, they also adopted a realist mode of writing whose ideology is based on the art of representing reality in all its ugliness in order to denounce the state of degeneration attained by their respective countries. In the subsequent investigation, we shall dwell on all these aspects of Dib's and Joyce's life experiences and their socio-political contexts, because they are further evidence of the two writers' literary affinity. In the analysis proper, we shall be concerned with the way Dib and Joyce keep feeding their respective narratives with images of paralysis, failure, and inhibition with the aims of translating the agonies of their people and challenging the established political powers. Our purpose will be to comment on the themes of desire and paralysis and show the extent to which the Algerian reality under French colonialism was close to the Irish condition under the authority of the Catholic clergy. We shall also show that the nature of oppression has always to do with the paralysis of desire, and that one of its universal manifestations is the inhibition of the will.

In a well-known passage of "A Portrait of the Artist as a Young Man"(6), Joyce shows young Stephen Dedalus participating in a three days retreat given in honour of Saint Francis Xavier in the Jesuit school. Joyce explains that unlike all his peers who participate in the ceremony in order to sharpen their faith in death, judgement, Hell, and Heaven, Stephen means his participation as an act of penitence for the sin of adultery he has committed with a prostitute. During the

whole retreat, Stephen displays a great zeal and a sincere regret so as to reach the ultimate act of atonement which would help him confess his sin and throw off the burden of evil. Yet, in spite of its emotional force and its religious motivation, Stephen’s retreat turns to be a piece of irony at the end of the novel. Indeed, by the time he reaches artistic maturity, it is his religious education that Stephen sees as a yoke to cast away in order to break free from the spiritual shackles of the Irish clergy. His new beliefs and his dedication to art have prompted him to consider intellectual independence as a vital pre-requisite for the success of both his own artistic career and any revolutionary change in Ireland.

Stephen’s / Joyce’s withdrawal from the Irish clergy reveals a Promethean dimension. In his autobiographical novel, Joyce alludes to the myth of Prometheus in the words of his aunt Dante, who cries after young Stephen: "apologise / Pull out his eyes / Pull out his eyes / apologise"(7). These words echo the same fate that befell Prometheus after his betrayal of Zeus. At the end of the novel, when Stephen declines priesthood and repudiates the Church of Ireland, the incarnation becomes complete. Stephen has definitely made the "heroic crossing" from the world of gods i.e. the Irish clergy, to the world of common humanity i.e. the Irish people. His crossing is accompanied by the wish to serve his people and "to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race"(8).

During his youth, Dib too led a life similar to Joyce’s Promethean-like career. Born to a poor family in 1920, he lived

and studied in the French school of Tlemcen, a relatively urban town in Western Algeria. By virtue of his education, he became among the first Algerian elite formed in the colonial school. These elite were given education and instruction in order to absorb the coloniser's culture, to sympathise with its 'civilising' mission, and serve as intermediaries between the colonial authorities and the natives. However, as soon as he achieved his intellectual maturity, Dib turned to militant journalism in "Alger Republicain" newspaper, and joined the Communist Party. By the time he published "La grande maison", he had already versed in the nationalist claim and embarked on a long struggle against the colonial presence in Algeria.

The reasons behind Joyce's and Dib's repudiation of their childhood education should be sought in the social and political contexts that prevailed during their coming to artistic maturity. In 1906, when Joyce completed "Dubliners", Ireland was still an English colony, and in spite of all the nationalist agitation of the previous decades, it was not granted the Home Rule status. The failure of the Irish nationalists to engage a new relationship with England was attributed to the perverse attitude of the Irish Roman Catholic Church that had retrieved its support to the charismatic nationalist leader James Stuart Parnell and undermined the nationalists' efforts at achieving the desired autonomy. After the fall of Parnell, the Irish unity shattered and the power of the Church grew increasingly political. Taking profit out of the disintegration of the political parties, the religious institution worked to extend its influence over the political sphere, and to prevent the planting of the

seeds of European Enlightenment thoughts on Irish soil. Its frequent interference in political matters compounded the complex situation of Ireland, and contributed to the maintaining of a "status quo" whereby the hopes of the Irish revolution became illusions, and the dream of Ireland’s unity, a utopia.

The context in which "Dubliners" was published recalls in many ways the Algerian scene in the beginning of the 1950’s. In 1930, when Dib was only ten, the colonial authorities celebrated the centenary of the French occupation of Algeria. The latter was the oldest and the biggest French colony in Africa. On this account, the colonial power proclaimed its wish to make it the model of its superior culture and the example of its firm presence in the continent. Yet, less than ten years after this event, France entered World War II and underwent a terrible defeat at the hand of the German army. The years that followed its capitulation were depressing for its people, and particularly disastrous for its overseas subjects. In Algeria, the indigenous populations endured harsh living conditions among shortcomings in food, harvests, and employment. Besides, the political scene was closed upon their grievances, and prisons thronged with political activists. On May 8th, 1945, when the world rejoiced at the end of World War II, the Algerian populations, too, went out celebrating the happy event and claiming their own freedom. Unfortunately, the demonstrators were faced with fire, and thousands of people were massacred to death(9).

The events of May 8th, 1945 massacres clouded the hopes for Algerian independence as much as Parnell’s betrayal

sanctioned once for all the Irish disunity. Nevertheless, even if the two events plunged the two countries in unprecedented turmoil, they also impelled their respective intellectuals to take their responsibilities over the situations in the countries. Joyce and Dib are thus counted among the products of Irish and Algerian artistic Renaissance, who took it upon themselves to support the cause of the nationalists and to take up the task of freeing the countries. Their early works bear strong testimonies of their sympathies toward the suffering of their people and their loyal commitment to the nationalists' ideals. In his defence of "Dubliners", Joyce interpreted his collection of short stories in terms highly evocative of Dib's motives in writing "La grande maison", and declared that his intention was "to give" Dublin to the world; a task that, in his view, had never been achieved before him. Joyce insisted also that *Dubliners* was "the first step towards the spiritual "liberation" of (his) country" and added: "Dublin would find it an unwelcome sight, but Dublin and Ireland would be "liberated" by it" (my emphasis)[10].

In his effort to present his native city to the world, Joyce shifted his narrative away from the celebratory narratives of the Celtic Twilight and inscribed it in the line of nineteenth century European realist masters, namely Flaubert, Tolstoy, and Ibsen. He also explored naturalistic possibilities in Dublin urban life and borrowed insights from the philosophy of Nietzsche and Freud. The result became neither a romanticisation of Irish provincial life, in the manner of the Irish Revival poets, nor a surface record of mundane local customs, in the manner of local colour writers. Joyce's achievement was rather a

profound dissection of personal behaviour and communal condition, an exposition of social contradictions and a denunciation of religious orthodoxy. It has owned his collection of short stories an outstanding place among the best European naturalist writings that have ever succeeded to describe the life in modern cities and its encroachment on the individual will and the collective desire.

The process through which Joyce "gave" Dublin to the world and commented on its social evils is not far removed from Dib’s rendition of the Algerian reality on the eve of World War II. In "La grande maison", the Algerian writer relied on a closer realist mode of representation in order to reach a faithful exposition of the Algerian condition and a true replication of its people’s sufferings. His realist mode of writing was supported by a naturalist stance that recorded the social life in Tlemcen in its minutest detail, and scrutinised both the existential and social tensions. In the end, Dib’s first fiction became an emancipatory narrative, like Joyce’s "Dubliners", because it has succeeded to throw insights into the psychology of the colonised and lend him a voice to express his plight; a voice that had been denied to him by the colonial power, as much as the voice of the Irish was silenced by the ideology of their Church.

To appreciate more the artistic as well as the ideological achievements of Dib’s first novel, one may contrast it with the literary tradition which characterised the first narratives written in French by Algerian writers. Two of those writings were Abdelkader Hadj Hamou’s "Zohra, la femme du mineur" (1925) and Ould Cheikh’s "Myriem dans les palmes" (1936).

These narratives were exotic-like stories with pronounced ethnographic traits. Their authors are novelists who evidence what Frantz Fanon has qualified in his "The Wretched of the Earth" as "unqualified assimilated"(11). Hadj Hamou's and Ould Cheikh's artistic endeavours were the tapping of the folkloric aspects of native life for the sake of entertaining the metropolitan craving for alien customs. On the whole, the two novelists had so much been interested in recording the indigenous traditions and praising the national past that they lost grip with the struggle of their people and became estranged from the reality of their country.

The understanding of Joyce's and Dib's recourse to the realist / naturalist mode of writing is crucial to the appraisal of "Dubliners" and "La grande maison". Writing about his piece of fiction, the Irish writer explained that his task had been guided by the desire to make Dublin sound like "the centre of paralysis". In other words, paralysis is the motif which governs the reading of all the short stories and connects them together. As it often involves the theme of desire to which it stands as the antithesis, the theme of paralysis betrays the naturalist propensities of early Joyce, and provides the best perspective to analyse "Dubliners"; naturalism and myth are, in Northrop Frye's "Anatomy of Criticism" (1957), the two poles of representation, the one involving a world of bondage and repression, the other the representation of action at the probable limit of desire(12).

Whatever the issue addressed in "La grande maison" and in every short story that composes "Dubliners", and whatever the source of inspiration of each writer, the true "hero" in Dib's

narrative, as well as all Joyce’s stories, is never one of their characters, but the residence of Dar-Sbitar and the city of Dublin, respectively. By Dar-Sbitar and Dublin we mean the physical, social, and spiritual environment that surrounds, directs, and oppresses the characters and their desire. For Joyce’s city and Dib’s "big house" are respectively held as the prototypes of Irish and Algerian conditions, and the samples of life they represent are meant to evoke the prevailing situations in the two countries. Therefore, any analysis of "Dubliners" and "La grande maison" ought to start with the examination of the settings of Dublin and Dar-Sbitar, the two places that lend their names to the two fictions.

The image that Joyce draws of the capital city of Ireland is complex, though in its complexity there is neither sophistication, nor refinement, nor even the slightest excitement that one finds, for example, in Sandburg’s "Chicago". Instead, Dublin is described as a "dirty" (p. 82) city, made of "mean, modern, and pretentious" (p. 119) suburbs, "ruinous houses" (p. 35), and "dull inelegant" streets (p. 79). Its environment smacks of confinement, gloom, and dust. For instance, in "Araby", the little boy lives in "high, cold, empty, and gloomy" rooms (p. 33); in "Eveline", the girl looks at the "little brown houses" (p. 37) and wonders "where on earth all the dust comes from" (p. 38); in "A Painful Case", M. Dufffy dwells in "an old sombre house" (p. 119). All these examples picture Dublin as a big prison house, where the air smells nasty and the characters suffer confinement. The prison motif is also sustained by the oppression that hangs over the head of all the characters and their continuous longing for escape.

In his portrayal of Tlemcen, Dib, too, conveys an atmosphere as mean as Joyce’s Dublin. His descriptions overlook the European district of the town and stress its suburb, particularly the residence of Dar-Sbitar. The suburb is an irksome place made of small houses and a maze of small sombre streets. In summer days and in the heat of August, the sky "vomissait des tourbillons de mouches que des odeurs de fosses attiraient. Ces journées lâchaient sur le quartier une puanteur subtile, tenace, de charogne que ni les coups d’air, ni la chute de température nocturne ne parvenaient à défaire" (p. 101). Dar-Sbitar rises amid this blazing atmosphere, at the very back of the back town. It is a "big house", not indeed in terms of space, but in terms of the number of people it shelters and the amount of misery and resentment it bears. Its inhabitants have come to live in it simply because they couldn’t afford a decent living elsewhere. With time, they have come to see it not as an opportunity, but a "prison" (p. 115) that contains all their anger and hides all their wretchedness.

The closed setting of Dar-Sbitar offers an interesting parallel with Mrs Mooney’s pension in Joyce’s "The Boarding House", for the Algerian collective residence represents the kind and quality of social interactions in Tlemcen, as much as the pension epitomises public life in Dublin. The love story that takes place in the boarding house between the educated Mr Doran and Mrs Mooney’s daughter, Polly, expounds many aspects of Irish social life and elicits its "code of honour". Thus, the gossip that had followed the discovery of the affair aroused an air of scandal that informs the ominous contiguity of Dublin’s folk life and elucidates its repressive quality - after

all, as Joyce himself puts it, "Dublin is such a small city: everyone knows everyone else’s business" (p. 71). Besides, when the affair reaches the proportions of a scandal, Mr Doran is left with only two alternatives: either to marry Polly or run away. But before the turning of the events, and before Mrs Mooney’s shrewdness, Doran dismisses promptly the second option and acquiesces to marry Polly, though he knows that his family would look down at her and scorn his behaviour. In fact, his choice appears to be no less than a surrender to Dublin’s code of honour and a vow of powerlessness before its conservative values.

The tight social relationships in Dar-Sbitar partake of the same code of honour and mutual tensions as the atmosphere in Mrs Mooney’s boarding house. For example, in Omar’s residence, confidentiality is a strictly observed rule of behaviour, for no one is immune either against the folk gossip, or the evil of the "bad eye". In addition, the public opinion chastises pitilessly anyone who dares transgress the rules of "decent" behaviour, even if his / her demeanour has only involved him / her in the boasting of a piece of meat or an amount of potatoes. And when the breach has to deal with a question of honour, the offender is repudiated and driven out of the community. This fate has befallen upon Omar’s cousin who, in her poverty, has had a prohibited relationship with a stranger in order to provide for the needs of her family. Her proscribed behaviour has aroused the reprobation of everybody, and owned her the scorn of her brother Mourad who has sworn to kill her and to avenge the honour of the family.

However, love between adults is not the only love banished from the world of Dar-Sbitar and Dublin. Love between children, too, is repressed and reprimanded. In "Dubliners", Joyce exploits the children’s eagerness for fantasy and romance in order to implement a number of plots of desire which are all unfulfilled and untoward. For if love is among the best stimuli of desire in the world, the hearts of children are its best recipients. The child’s sense of wonder knows indeed no limit, and his love involves pure and sincere emotions of affection, passion, and compassion, whereby the lover and the beloved experience great moments of happiness. And when this kind of ideal love is applied to a blasted world such as the one of Dublin, or any world indeed, the "unworthiness" of the actual life appears in all its ugliness and meanness.

It is in "Eveline" and "Araby" that Joyce draws plots of desire involving children. In "Araby", the boy feels a Platonic passion for the sister of his friend Mangan. Her image accompanies him everywhere, "even in places the most hostile to romance" (p. 30). And when his mind recalls her lovely face, his eyes are filled with tears, and "a flood from (his) heart (seems) to pour itself out into (his) bosom" (p. 31). The sway of Mangan’s sister on the boy’s imagination is such that his resolution to bring her something from the bazaar - something that is likely to stand for the token of his affection and/or adoration - transfigures reality for him into an "ugly monotonous child’s play" (p. 33), completely removed from that "eastern enchantment" cast upon him by his romantic quest.

As regards "Eveline", the love story is woven between

young Eveline and a sailor named Frank. Eveline is a girl bereft of mother, and the only daughter of her father’s three children. Since the death of her mother, she has endorsed the responsibility over the household, and endured the harshness of her job in Miss Gavan’s stores. The ruthlessness of her drunkard father has increased her anxieties, and given her palpitations. But since she has known Frank, things are no longer what they used to be. His tales of distant countries soothed her sufferings and provided an outlet for her imagination through which she wants to consecrate her right to happiness. In her lonely existence, Frank has become the only issue of escape and the brightest promise of a better tomorrow. Yet when the time to elope with Frank reaps, Eveline relinquishes all her hopes and forsakes Frank. In fact, her education as well as her religion interpose between her and her desire and force her to abandon her dreams.

Eveline’s incapacity to follow Frank is a motif of paralysis. It suggests the Irish incapacity to overcome the Irish orthodox values which strangle individual liberties and hinder social emancipation. Its tragic outcome is similar to the disillusionment of the little boy in "Araby" in his journey to the bazaar. In the two stories, Joyce achieved plots of unfulfilled desire, whereby the desire of the protagonists is heightened only to lead to disappointments and frustrations. His aim was to stress the "unidealised existence" of the Irish and to underscore the implacability of its code of respectable behaviour.

The protagonists of "Eveline" and "Araby" are not without reminding us young Omar in "La grande maison". Omar, too, is

a boy prone to believe in the dream world of romance. Actually, because of his age, neither the social conservatism of Dar-Sbitar, nor its crippled environment, nor even his mother's violence can stand between him and his desire. His romantic impulse is thus given free run through the outlet of his relationship with Zhor. But his involvement remains a secret affair, because he is aware that boys / girls, as much as men / women, relationships are severely reproved in Dar-Sbitar. In fact, Omar's initiation to the notion of love is achieved only through his mother's secret chatter with Zina about stories of infidelity. This is why in his first meetings with Zina's daughter he remains circumspect and wary. Dib describes Zina's first meeting with Omar in the following words:

Elle lui lança par trois fois son appel ; au dernier, il y alla. Elle s'approcha de lui. Il la sentait debout contre son corps, dont la tiédeur l'envahit. Soudain, elle lui donna un violent coup de genou dans l'aine. Omar jeta un petit cri et tomba à terre en sanglotant. Zhor se pencha sur lui et lui bâillonnât la bouche de sa main. Il dut s'immobiliser pour ne pas être étouffé; il se tint tranquille. La main de la jeune fille glissa le long du corps d'Omar sans difficulté... Puis elle fut secouée de frissons. Plusieurs fois elle essaya de caresser l'enfant, mais ses efforts demeurèrent vains : "elle n'arrivait plus à surmonter l'indécision qui paralysait ses mouvements" (p. 78 my emphasis).

Zina's furtive and superficial flirtations with Omar attest of the orthodoxy of the Algerian manners. They are also further evidence that love is a taboo, and that the male / female encounters are proscribed.

What comes out of all the analysis above is that Dar-Sbitar’s code of honour and Dublin’s priggish virtues are among the most sinister agents of paralysis in "La grande maison" and "Dubliners". They reveal two communities closed on themselves, living in a condition of bondage, and incapable of any salutary change. Joyce holds the religious institution of the Church responsible for the wretched predicament of the Irish, whereas Dib indicts the colonial system for the sufferings of his people. The short story in which the Irish writer incriminates the teaching of the Church is "An Encounter". The latter illustrates how the religious teachings of Ireland work to repress the imagination of children and to stultify their desire. It is narrated by a schoolboy who relates that Joe Dillon, one of his schoolmates, has introduced the class to the stories of the Wild West, such as "The Union Jack, Pluck, and The Halfpenny Marvel". The boy adds that these tales of adventure diffused a "spirit of unruliness" (p. 18) among the pupils, and "opened doors of escape" (p. 19) to them. But when Father Butler discovers the affair, he reacts vehemently and forbids the boys to read such "rubbish" and "wretched stuff", written by some "wretched fellow who writes these things for a drink" (p. 19). Father Butler’s reaction illustrates the will of all oppressors to control the education of children, because they are aware of the subversive result which may stem from their readings.

The theme of education in "An Encounter" reminds us the "lesson of moral" in the school scene in Dib’s "La grande maison". The lesson deals with the concept of ‘mother country’ and intimates that the mother country of the young Algerian

boys is France. During the course, Omar feels that all the lesson, like all the teachings in the school, is but a set of lies (Cf. p. 21). His impressions are shared by his friends and sustained by the schoolmaster himself who is at pain to explain the meaning of the concept to the pupils. Thus, M. Hassen keeps appealing to "solemn accents" in order to confer consistency and significance to the inherent fallacies of his lesson. Nonetheless, his solemnity is of no help, since Omar and his schoolmates exhibit attention only in so far as it allows them to avoid the big stick of the schoolmaster. The violence of the latter appears, thus, as the main motive which prompts the presence of the pupils and keeps them in the class. It suggests the coercive nature of the colonial education and the force through which it maintains its ideological subjection of the natives. It also reads as Dib’s open denunciation of the colonial fallacies, whose main catchword was "nos ancêtres les gaullois".

Among other examples of paralysis in "Dubliners" and "La grande maison", Father James Flynn and Omar’s grand mother, Mama, are the starkest ones. On account of their physical disabilities, the two characters stand as symbolic figures that evoke the spiritual paralysis of the two countries. To begin with, Flynn’s story is one of faith and devotion leading to disappointment and despair. During all his office in the Church, he had had a strong bond to the ideology of the Irish clergy, though his understanding of theology had always been superficial. But when he broke the chalice which contains the mind of God, his life was radically transformed. In the simplicity of his mind and education, he thought that the sky

would fall upon his head. But to his great disillusion, nothing happened, and no supernatural power took heed of his deed.

As a consequence, Flynn became a "disappointed man" (p. 16), who could no longer reconcile his "sacrilegious" behaviour with his literal beliefs. Because he could neither bear living in a spiritual contradiction, nor withdrawing from an ecclesiastic function that he no longer believed in, his mind turned mad. He began, then, "to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself" (p. 17), and in his endless retreats, he was often found "in the dark, in his confession box, wide awake and laughing-like softly to himself".

Flynn’s paralysis is symbolic of all Ireland. It suggests the incapacity of the Irish to depart from their archaic way of living, and to initiate any revolutionary change in the country. In some respects, every character in "Dubliners" undergoes a crisis similar to that of Flynn and shares something of his inner contradiction. For instance, Eveline cannot elope with Frank because of the promise she made to her mother to keep the home together; Little Chandler too cannot emigrate to London like his friend Gallaher because he has a wife and a child to support; likewise, Gabriel Conroy cannot express honestly what he feels for his aunts’ party, because their tradition and its protocols are much more powerful than all his oratory skills. In the end, like Flynn, all these characters seem inhibited and apathetic. Of course they remain aware of their condition, but in spite of their awareness, their efforts at improving their lot are either continuously delayed or simply doomed. And during all this time, the only thing available for them, as for all the Irish, is self-delusion, or, at best, a deadly routine.

Omar’s grandmother / mother in "La grande maison" fulfils the same symbolic function as that of Father / father Flynn in "Dubliners". Like him, she is struck with paralysis. Her sufferings stand for the ancestral suffering of Algeria and its people, probably as back as the beginning of the French occupation. In one of Mama’s endless lamentations, Dib comments: "ce n’était pas plus un être humain qui se plaignait, mais bien la nuit entière et tout ce qui rodait alentour, mais bien la lourde, l’inconsolable maison. La voix de l’aïeule ouvrait un passage a une détresse immémoriale" (p. 166).

The story of Mama has not always been one of incapacity and indigence. She was an active and powerful mother, who bred up her children and cared for them. And when all of them have grown up and married, she went living with her only son and continued to serve him faithfully until she fell ill and became disabled. From that moment, she became a burden to her son who resolved to abandon her to Aini. The latter could neither provide for her food, nor for her health. She put her in a small cold kitchen room far from the room of the children, and forsook her lamentations. The situation of Mama degenerated and her disease aggravated to the extent that, one day, a huge number of worms was found thriving on the flesh of her leg. The worms are symbolic of those parasitic forces, which fed upon the Algerian people, sucked their vital energies, and inhibited their desire.

Beside the symbolic figure of Father Flynn and Mama, the other example of paralysis in "Dubliners" and "La grande maison" has to do with the matriarchal order of society, whereby the male characters involved in the two narratives are

degraded, whereas the women are propelled to the position of family masters. Dib represents the matriarchal order of the Algerian society through Omar's mother Aini. Aini is a shrewd woman whose portrait has many counterparts in Joyce's stories, the best one being probably Mrs Mooney. The two characters are shrewd characters that manage firmly their households and run their own business. They share a common condition of bereavement (Aini's husband is dead whereas Mrs Mooney's is away), and an unquestioned authority over the domestic affairs. Their respective responsibilities are, however, no less than the outcome of two lives of common sacrifices inherited from their respective drunkards of husbands.

The prominence of the mother image in Joyce's and Dib's respective narratives is meant to point to the "paralysis", if not the absence, of the father. It informs the matriarchal order of the Irish and Algerian societies, whereby the active forces of change i.e. men, are dwarfed. In *Dubliners*, Mr Mooney, the "shabby, stooped drunkard" (p. 66) who left his home and "began to go to the devil" (p. 66), elicits this category of characters. His portrait is similar to many other male characters, such as Eveline's father, Lenehan in "Two Gallants", Farrington in "Counterparts", and even Gabriel Conroy in "The Dead". All these characters have something of Flynn's paralysis, in the sense that they are all failures that lead a life full of waste and despair. Their situation is worsened by their intemperance and idleness that repress their desire and crush their aspirations.

The force of intemperance that strikes Joyce's male characters inhibits also the few male characters of "La grande

maison". Just like Cherrak, the "Dido Boracho", most of Dib’s masculine figures are drunkards, completely overwhelmed by that "force aveugle" (p. 99) which submerges Dar-Sbitar. For instance, Aini’s husband, Ahmed Djezairi, was in her view "un propre à rien" (p. 30), i.e. worthless, and her brother is an unworthy individual, because he spends all his time loafing in cafés. The two characters are constantly present in Aini’s curses and vituperations, but remain terribly absent from Dar-Sbitar.

Because men are removed from the world of Dar-Sbitar, the pension appears to be a house for women and children, a kind of a big harem yet deprived of all sense of wonder and enchantment. Dib writes: Les hommes sortaient tôt, aussi les apercevait-on rarement. Ne demeuraient là que les femmes : la cour, sous les branches enchevêtrées de la vigne, en regorgeait. Elles l’emplissaient de leurs allées et venues. Elles encombraient la porte d’entrée. Dans la cuisine, une cuisine pour Titans, elles palabraient à n’en plus finir autour du puits. Chaque pièce, ayant recelé durant la nuit une kyrielle de bambins, les restituait jusqu’au dernier au lever du jour: cela se déversait dans un indescriptible désordre, en haut comme en bas. Les marmots, le visage luisant de morve, défilaient un à un. Ceux qui n’étaient pas encore aptes à se servir de leurs jambes, rampaient, les fesses en l’air. Tous pleuraient ou hurlaient. Ni les mères ni les autres femmes ne jugeaient utile d’y prêter plus d’attention que cela. (p. 82)

In spite of the presence of children in Dar-Sbitar, the stupor of the house knows no end. When it is not the deadly routine which haunts the building, hunger and fear which assail

it from every part and absorb its most vital energies: "Dar-Sbitar vivait à l'aveuglette, d'une vie fouettée par la rage ou la peur. Chaque parole n'y était qu'insulte, appel ou aveu ; les bouleversements y étaient supportés dans l'humiliation, les pierres vivaient plus que les cœurs" (p. 116).

Finally, one way to conclude this comparative study seems to quote once again Joyce, who once declared that the course of civilisation in Ireland would be retarded if his collection of short stories was not published. Whether this pretentious prophecy is true or not, it is a matter of discussion. But in the case of "La grande maison", we think that the emancipation of the Algerian people would certainly have been delayed if novels such as this one and others by other Algerian writers, such as Kateb, Mammeri, and Feraoun, had not been published. Today, the publication of the novel stands as a hallmark in the Algerian cultural struggle against colonialism. This outstanding place is due to the artistic achievement of the novel and its political commitment. In fact, to paraphrase a proverb in Arabic which says that the diagnosis of the disease is half the cure, we can say that Dib's first novel pointed directly and accurately to the disease. This was colonialism which stifled the most fundamental human impulses towards happiness and well being. Colonialism had, therefore, to be resisted. It is no wonder that two years after the publication of the novel, the Algerian people had engaged in a long armed struggle against the foreign presence and, a decade later, they won their independence.

Notes and references:

1 - Mohammed Dib, La grande maison, Paris : Le Seuil, 1952. References

to this novel will be indicated between brackets within the body of the text.

2 - James Joyce, Dubliners, 1914, London: Penguin, 1994. Subsequent references to this work will be indicated between brackets within the text.

3 - Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, Oxford: Oxford University Press, 1975.

4 - Isidore Okpewho, "Comparatism and Separatism in African Literature", World Literature Today, 8, 1981, pp. 26 - 31.

5 - The concept of "enabling conditions" does not belong to Okpewho’s text. We have borrowed it from Mikhail Bakhtin in The Dialogic Imagination, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1974.

6 - James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916, London: Penguin, 1994.

7 - Ibid., p. 8.

8 - Ibid., p. 288.

9 - The slaughters of May 8^{th}, 1945 were among the bloodiest massacres in the pre-war period of Algerian history. One of its consequences was the growing consciousness of the unavoidability of the armed struggle for independence. The massacres inspired also a lot of artists, among whom we can mention Kateb Yacine, whose masterpiece Nedjma was partly written during his detention.

10 - Quoted in Seamus Deane "Joyce the Irishman", The Cambridge Companion to James Joyce, ed. Derek Attridge, 1990, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

11 - Frantz Fanon, The Wretched of the Earth, trans. Constance Farrington, 1961, London: Penguin, 1967.

12 - Northrop Frye, Anatomy of Criticism, 1957, London: Penguin, 1990.

Louis Massignon
l'amour mystique ou l'extase dans l'abandon

Jacques Keryell
Toulouse, France

La démarche scientifique et universitaire de Louis Massignon tout comme sa vie spirituelle a été fondamentalement marquée par l'expérience mystique d'Al-Hallaj et par la sienne, en Irak en 1908. C'est pourquoi je me permettrais tout d'abord, quelques remarques préliminaires destinées au lecteur musulman, s'il en est, d'une autre culture que la mienne, afin d'éviter toute confusion possible. Un même mot ne désigne pas nécessairement la même réalité en des contextes différents, et donc en milieux musulmans et en milieux chrétiens. Ce qui est déjà vrai entre chrétiens arabes et musulmans arabes au Proche Orient, l'est d'autant plus, quand on passe d'une langue à l'autre et d'une religion à une autre.

Il est en effet capital de bien saisir le sens des mots en français comme dans n'importe quelle langue que ce soit. Pour expliciter mon propos, je prendrai un exemple tiré de deux termes coraniques attribués à Dieu et mentionnés dans toutes les sourates du Coran : Al Rahman, Al Rahim, traduits habituellement en français par : Le Clément, Le Miséricordieux, selon l'acception commune que leur donne la Tradition musulmane officielle en français. Et pourtant, ces deux termes proviennent de la même racine trilitère arabe : RHM, dont le substantif Rahim signifie l'utérus, la matrice maternelle. Par ailleurs, la Clémence, du latin clementia, est

une vertu qui consiste à pardonner. La Miséricorde, qui vient du latin miseria (malheur) et de cor, cordis (cœur), exprime la compassion de celui qui éprouve et souffre avec l'autre. Clémence et Miséricorde ne sont, à mon sens, que des attributs de l'Amour. L'Amour de Dieu pour l'Homme est un amour qui pardonne. Dieu est bien nommé dans le Coran (71 fois), le Ghafur, Celui qui pardonne. En contexte chrétien, j'exprimerais cette Clémence et cette Miséricorde comme étant la Tendresse matricielle de Dieu à l'égard de l'Homme, auquel celui-ci répondra par une adoration, une louange et une action de grâce de tous les instants, expression d'un amour filial, amour dont Dieu seul est le principe et la fin.

La notion de Tendresse matricielle me semble donc mieux correspondre à la racine arabe RHM. Ici encore, gardons nous de conserver à nos mots humains le sens commun inhérent à leur origine, mais, bien au contraire, sachons leur donner cette dimension analogique et transcendante qui leur revient. En tout état de cause, Dieu n'est rien de ce qu'on croit connaître et nommer de Lui. Il n'est pas un seul être et il n'est pas leur ensemble. Il a toutes les perfections mais n'est défini par aucune d'elles. Il est ce Dieu que nul œil de créature n'a jamais vu, que nulle pensée humaine n'a jamais conçu, que nulle parole ne peut dire, Lui le seul qu'on ne peut nommer. Il est le Tout Autre, l'Inconnaissable Tous nos mots humains ne sont que des images quant ils parlent de Lui. "Tout ce qui te vient à l'esprit au sujet d'Allah, de Son essence et de Ses attributs, sache qu'Il est cela et qu'Il est autre que cela" (Emir Abd el Kader).

Le Coran lui-même utilise fréquemment des termes

anthropomorphiques pour parler de Dieu : de Son visage par exemple ; (Coran, 2/109) ; de sa main (Coran, 5/69 ; 18/55) ; de son trône (Coran, 11/9) etc... Dans la tradition chrétienne, la paternité divine doit s'entendre symboliquement, au sens premier du terme quand il s'agit de Dieu et au sens dérivé quand il s'agit des hommes : paternité biologique, spirituelle, nourricière, d'adoption, car c'est de Dieu que toute paternité tire son nom. Le terme Karim, cité 21 fois dans le Coran, veut exprimer la douce et bienfaisante Générosité de Dieu pour ses créatures. Mais pourquoi tant de commentateurs du Coran ont-ils étonnamment dévié le sens de certains mots comme ceux de : hubb, mahabba : amour, Ishq et shawq : désir ardent, : wadd : tendresse, quand ces termes concernent l'amour de réciprocité entre Dieu et l'Homme ? "Dieu va faire venir un peuple, qu'Il aimera et eux aussi L'aimeront ; yuhibbuhum wa yuhibbunahu" ; (Coran, 5/59). "Mon Seigneur est miséricordieux et aimant : wadud" ; (Coran, 11/92) ; "Il est celui qui pardonne, celui qui aime les hommes : al wadûd" ; (Coran, 85/14). S'agit-il d'un réel amour comme le professaient Al-Ghazâlî et beaucoup des mystiques précédemment cités ? Un hadith nous rapporte : "Mon serviteur ne cessera de se rapprocher de moi par des prières surérogatoires jusqu'à ce que Je l'aime, Je serai son oreille avec laquelle il entendra, son œil avec lequel il verra, sa main avec laquelle il frappera, son pied avec lequel il marchera. Quand il Me demandera une chose, Je la lui accorderai" (Rapporté par Al- Bokhari).

Al -Hallaj n'a-t-il pas dit : "Nous sommes deux esprits infondus en un seul corps. Aussi me voir c'est Le voir et Le

voir c’est nous voir". (Tawasin). Il est admirable de voir comment Al-Hallaj a vécu ce rêve originaire de l’Homme, de son unification à Dieu ! Cette unification n’est pas celle du monisme existentiel : wahdat al wujud, de l’annihilation de l’homme en Dieu : fana, mais, bien au contraire, comme l’écrit Benoît XVI, "elle est une unité qui crée l’amour, dans laquelle les deux, Dieu et l’Homme, restent eux-mêmes et pourtant deviennent totalement un". Concernant cet amour, trop de juristes musulmans ne parleraient-ils pas plutôt d’une crainte révérencielle, d’une obéissance respectueuse à la Loi de Dieu et par ailleurs d’une condescendance bienveillante de Dieu à l’égard des Hommes ? L’islam officiel a toujours hésité devant cet absolu de l’amour. Il lui est difficile d’envisager l’union intentionnelle d’amour, qui unirait en esprit et volonté, - mais non selon la substance -, la créature si parfaite soit-elle à son Créateur. Selon Roger Arnaldez, Ibn Hazm lui-même, n’a jamais hésité à opposer le Coran et la Tradition, à l’œuvre des juristes dans laquelle il ne voit qu’une construction humaine. Ainsi la spiritualité musulmane s’enracine dans la méditation du Coran et de la Sunna, mais trop souvent et de façon générale, à travers les commentaires réservés et sourcilleux des juristes. Elle est heureusement et authentiquement vécue dans un esprit de totale confiance et d’abandon (tawakkul et istislam) par les humbles, les sans voix, les femmes ; j’en suis un témoin admiratif depuis plus de cinquante années. La spiritualité chrétienne, elle, s’inspire à travers les Evangiles, de la vie du Christ, - le sceau de la sainteté -, ainsi que de la vie de nombreux saints et saintes qui ont recherché la voie de la perfection à la suite de leur Modèle Unique, Jésus de Nazareth,

fils de Marie, Kalimat Allah, qui nous a manifesté ce que sont les mœurs de Dieu envers ses créatures. L'amour qui a sa source en DIEU qui est AMOUR Absolu, est en français, un terme bien dévoyé ! Mais pour un chrétien, l'amour au sens noble du terme, implique un minimum de connaissance de l'aimé (qu'il soit Dieu ou les autres) ; il exige le respect, l'écoute amicale, la confiance, l'abandon mais encore la compassion, la miséricorde et le pardon .Il est un chemin de partage et de communion. L'amour consiste non à sentir qu'on aime mais à vouloir aimer. Vouloir aimer c'est déjà aimer. Il n'y a pas d'authentique amour sans déprise de soi-même, sans se décentrer de soi-même pour laisser toute la place à l'autre pour "se mettre, disait Massignon, dans l'axe de sa naissance". L'amour n'est pas émotion ni illumination, il est désir et don incessant de lui-même. Il doit être don de soi à Dieu et aux autres. "Quiconque aime est né de Dieu et connaît Dieu, car Dieu est amour" (1Jn, 4, 1-8). Cette connaissance de Dieu n'est pas rationnelle mais expérimentale, fruitive, pâtie. Comment Louis Massignon a-t-il vécu toutes ces exigences de l'amour ? C'est ce qu'il nous faut essayer de découvrir à partir de ses écrits.

L'écrivain et le mystique :

A quelque sphère religieuse, politique ou sociale que nous appartenions, Louis Massignon nous attire, nous séduit, nous entraîne aujourd'hui comme hier. Et cela à plus d'un titre, comme par l'exemple qu'il nous donne dans l'engagement de toute sa vie au service de la justice et de la vérité pour ses frères et sœurs humains, avec quelle lucidité, quelle passion et toujours en fidélité à la "Parole donnée". Après sa conversion,

Louis Massignon va renoncer aux fruits frelatés de l'arbre du Paradis perdu, l'arbre des littérateurs primés et des académiciens. Il va rechercher les fruits de la religion pour s'en nourrir et s'abreuver au bois fleuri du sang versé, coulant des stigmates glorieux et du coté percé : blason de sa compassion universelle. C'est au Jardin de l'agonie et à celui des deux rives, du christianisme et d'un islam intérioriste, qu'il va désormais cultiver les fleurs de son expression orale et écrite : une parole extasiée. Je ne pense pas qu'on puisse rester insensible à l'intensité lumineuse de son écriture, à la perpétuelle vibration lyrique de son style. C'est pourquoi, de, j'ai cru bon de souligner deux traits de sa personnalité : l'écrivain et le mystique.

L'écrivain de génie a su mettre son immense talent au service de la science dont il était porteur, mais encore à celui de l'expression de sa vie spirituelle et de son expérience mystique.

Cette écriture, tout à fait originale, remarquable par bien des aspects, peut nous introduire à sa façon, à l'intime, au secret de sa personnalité. Et c'est au cœur de son "abandon extatique" commencé en Irak (visitation de l'Étranger) et qui se renouvellera tout au long de sa vie, que s'est concrétisée cette alchimie humano-divine, dans une vie chrétienne au quotidien, dans un long et combien douloureux cheminement, qui allait le conduire vers ce qu'il appelait une extase : "La mort est une brûlure suprême, une extase terrible". Louis Massignon écrivit encore : "c'est sur le seuil de la mort que langage et musique se rejoignent dans des mots de plus en plus brefs ; la locution théophatique se réduit au cri d'un seul Nom adoré".

Certes, il parle bien de la mort ultime, et de cet "au-delà de la mort" qui pour lui est "l'Essentiel Désir", mais pensons également et surtout à la mort à soi-même, celle de tous les jours, dans cet abandon total de chacune et de chacun aux desseins de Dieu sur eux. Comme il le confie dans une lettre à un ami : "l'Amour est fort comme la mort" en s'élevant sur trois plan successifs : 1) la mort de nos satisfactions personnelles, que l'usure de nos sens et de nos membres facilite, Dieu merci ; 2) la mort de nos jouissances spirituelles, car il est dur de renoncer à pleurer "de ne pouvoir pleurer" de désir de Dieu ; 3) la mort de nos avant-goûts des béatitudes éternelles, des mérites que nous voudrions acquérir en promouvant des œuvres saintes, (...) et plus profondément la mort de tout profit particulier, de tout "trésor" personnel dans le ciel des cieux . (inédit)

Pour Massignon, "le mystique essaie ainsi de nous faire retrouver la commotion initiale que son cœur a enregistrée ; on sait en effet qu'elle est l'importance, pour les mystiques, du cœur aux oscillations régulières ; le continuel rebroussement sur place des pulsations, l'incessant retour au temps fournit la seule base constructrice pour l'unité mentale de la personne, le rythme pour son temps, la trame historique pour sa vie. C'est dans le cœur que s'insère la commotion, comme une blessure où le mystique croit trouver une intervention de l'être transcendant ; ces commotions de plus en plus intelligibles peuvent se grouper en séries croissantes : allant jusqu'au "déplacement" de la conscience" (O.M. II. p. 364).

Toute la vie de Louis Massignon semble déjà comme condensée dans cette première expérience, dans cette

"commotion" vécue au jardin de nos premiers parents, le pays de "Babel (étymologiquement : porte de la divinité), où Dieu confondit le langage de ses habitants" (Genèse XI-9), mais où Massignon réapprit à parler le langage de la Foi au Dieu d'Amour, langage qui devint au cours des ans, cette parole extasiée.

Langue et spiritualité :

Mais que nous dit Louis Massignon du langage ? Je retiendrai trois passages bien connus. "Car le langage est doublement un "pèlerinage", un "déplacement spirituel", puisqu'on n'élabore un langage que pour sortir de soi vers un autre : pour évoquer avec lui un Absent, la troisième personne". (O.M. II. p. 581). "Maintenons que le langage est essentiel à l'expression de tout mysticisme authentique, que le langage donne à la pensée son "mordant", qu'il est l'acte militant par excellence, l'épée que ne souille la boue d'aucun péché quand elle le traverse en sifflant, en témoignant la vérité". (O.M. II. p. 479).

Louis Massignon se pose la question des fins dernières du langage "qui peut faire accéder au Réel, car il recèle un sens "anagogique", un harpon destiné à tirer l'âme à Dieu : pour sa liesse ou pour son dam". (O.M. II. p. 479). Pour lui "la raison d'être et de survivre d'une langue, réside dans son mode original d'expression des faits sociaux et humains".

Louis Massignon considérait la spiritualité comme intimement liée à la langue qu'on parle ; c'était là un des éléments fondamentaux de sa conception du caractère concret de la méditation. Et il voyait dans les langues sémitiques une "certaine disposition à la vision intérieure", du fait du caractère

"germinatif" de ces langues. La langue de Massignon est centrée autour de la notion essentielle du tadmin arabe, ce qu'il appelle "l'involution sémantique du concept". "D'elle-même, la langue arabe coagule et condense, avec un certain durcissement métallique, et parfois une réfulgence hyaline de cristal, l'idée qu'elle veut exprimer, sans céder sous la prise du sujet parlant qui l'énonce. C'est une langue sémitique, occupant donc une position intermédiaire entre les langues aryennes et les agglutinantes. En arabe, la seule qui subsiste comme langue de civilisation, (...) l'idée jaillit de la langue, de la phrase comme l'étincelle du silex". (L.M. Les trois prières d'Abraham, Le Cerf, 1997, p. 93).

Poésie et mystique n'ont-ils pas en commun de tendre vers un dépassement et d'atteindre l'ineffable, quant il s'agit d'une expérience fruitive de Dieu qui est le Tout Autre. Le langage qui caractérise Massignon est, en ce qu'il a de plus accompli, le langage de la vision intérieure ; en cela il passe au-delà de tout discours rationnel, c'est un langage de certitude, celui du témoin fidèle.

L'important pour Massignon était disait-il, d'instaurer un nouveau langage entre Dieu et l'Homme. Dans ce langage il est donné à l'Homme de devenir le visage de Dieu, grâce à ce que Massignon appelait "l'inversion amoureuse des rôles" par l'échange essentiel de la Parole entre "Toi et moi", un "Toi et un moi" humano divin (voir J. Keryell ; Jardin Donné, p. 136). C'était une façon pour lui, de dépasser l'univers créé : "l'enceinte infrangible de notre prison spatiale et temporelle" (L.M.).

Et si l'Homme peut déchiffrer ce nouveau langage, c'est

qu’il est devenu lui-même le sens de l’univers, le sens par excellence de l’épiphanie de Dieu par le Christ.

Ainsi, par la grâce de son écriture poétique, Louis Massignon arrive à suggérer l’indicible, l’ineffable, à nous donner le sentiment du divin, si bien que le lecteur que nous sommes, participe d’une certaine façon à son expérience mystique et devient en quelque sorte Témoin de la présence de Dieu.

Par ce que nous connaissons de la vie de Louis Massignon, de ce que nous en savons par les témoignages recueillis auprès de ceux qui, plus que moi l’ont fréquenté, nous pouvons le considérer comme un authentique mystique chrétien, bien incarné dans son temps. Sa perception du mystère divin, intermittente, fugitive, a atteint sa conscience comme une "commotion", un choc douloureux, crucifiant. Et c’est là dans ce désert intérieur que la Parole surgit. Car seul le silence doit rendre ce qui dépasse la parole. C’est dans le silence que Dieu se fait connaître dans cet au-delà du langage, par sa signification même. "Si tu demeures en vrai silence, tu entendras le chant secret de ma Présence".

Dans l’étude de sa conversion publiée par son fils Daniel, on peut lire ces lignes "Choc soudain, le 3e après les 3 et 7 mai, d’un surnaturel que je reconnaissais maintenant : heurt d’un seuil, entrée dans l’irrésistible, l’inéluctable... Je me ressaisis, coi, humble, attentif, soumis pour la confrontation. Alors, intuition, à l’horizon mental, d’un effort de traction coordonné, à travers le monde entier, vers Dieu... La clarté surnaturelle persiste, insiste, solennelle, laissant libre, mais pesant un peu, interrogatrice, sur mon anxiété". (L.M.) ; (Daniel Massignon,

Islamochristiana n° 14, p. 192).

Comme pour tout mystique authentique qui a réellement fait l'expérience douloureuse des profondeurs de Dieu et de son Amour jaloux, je pense que la "langue" de Massignon, son écriture dans sa maturité, est née d'une crucifiante expérience de vie. C'est dans une vision spirituelle reçue par voie de nescience, vision purement intérieure, communiquée à son insu, que cette langue dépasse et la parole et le silence, ou plutôt se situe dans un silence habité par une parole intérieure extasiée. Celui-là qui, comme lui, a fait l'expérience de l'altérité absolue du Dieu d'amour auquel il croyait et duquel il vivait, celui-là peut parler de façon allusive, symbolique, de cette éprouvante expérience pâtie dans une grande solitude de cœur.

Chez Louis Massignon, son écriture, si souvent énigmatique, anagogique, est comme un voile qui tout à la fois dissimule et révèle. La vérité qu'il veut exprimer est pour lui "perspective prégnante d'absolu" parce que Massignon est avant tout un maître de vie et de pensée, sans dogmatisme aucun. Sa parole est comme un psaume, une prière arrachée hors de lui-même, un cri, oui un cri de parturition.

L'écriture de Massignon est centrée sur la Présence du Christ dans nos vies. Enracinée dans la douloureuse expérience des profondeurs de Dieu et de sa vie au quotidien, l'authenticité du message de Massignon prend toute sa force, grâce à la puissance, à la rigueur, à la lucidité de son verbe, qui frappe comme l'éclair, qui illumine comme la flamme, mais aussi qui caresse comme l'eau lustrale, celle de l'intensité poétique de sa phrase. Dans son expérience poético-mystique

son "Je" est devenu un "Autre". Homme de désir il voyait par l’œil du cœur. Tiré hors de lui par la Beauté, il fit la découverte de Dieu qui, comme le dit un "hadith" est beau et aime la Beauté.

Je crois qu’on peut parler de sa vocation comme de celle d’un être blessé d’un traumatisme en beauté. Khalil Gibran, le poète libanais, écrit très justement dans le Prophète : "La beauté n’est pas un désir mais une extase". La langue de Massignon en est, du même coup, transfigurée, sublimée ; elle est porteuse de cette beauté, tout autant dans son fond que dans sa forme, c’est comme une épiphanie de la Beauté. "C’est une beauté de l’éparpillement, de l’incendie, du corps décomposé : la coupe profonde et inépuisable qu’il ne cesse de porter à ses lèvres" (Laure Meesemaecker thèse non publiée).

Sachant que l’Esprit parle à notre esprit dans le silence, c’est aussi ce qui a amené L. Massignon à cultiver la spiritualité du silence et du désert. Seul le silence peut rendre ce qui dépasse la parole. "Le silence humain n’est d’ailleurs pas pur néant, mais ambivalence positive" et : "La Parole est perçue dans le silence" (L.M. Parole donnée, p. 258). "C’est parce qu’il est du côté du silence que Massignon élabore une poétique de l’Incarnation ; si le seul objet du langage est de parler de Dieu et si, comme le pensait également Bloy, c’est toujours Dieu qui parle par notre bouche, la défaillance des mots humains doit ouvrir l’espace d’une autre représentation : signes muets du sang et des larmes" (Passion I, p. 30 ; dans : Laure Meesemaecker).

L’Abandon est plus que l’Extase :

Je voudrais souligner fortement ce que Louis Massignon

affirme dans ses écrits concernant les mystiques et qu’il me semble légitime de lui attribuer. Nous touchons ici à l’essentiel de notre propos. La spiritualité de Massignon se manifeste comme une spiritualité non de "l’extase" prise au sens habituel du terme en spiritualité chrétienne, mais de "l’abandon". "Il est évident qu’on ne peut trouver Dieu ici-bas que disparaissant dans les larmes". (L.M. O.M. II, p. 578), "car les larmes qui nous penchent sur le puits de l’éternelle consolation, y rejoignent le reflet des étoiles et nous font relever les yeux vers le ciel, pour les y trouver" (O.M. II, p. 850). "Le sang des larmes est le breuvage de Dieu même" disait Al -Hallaj.

Massignon écrit ailleurs : "L’abandon est plus que l’extase, c’est lui qui rend, dès maintenant, le devenir que nous sommes, immortel" (Lettre à Mary Kahil, N° 111 ; 04 - 01 - 1947).

Comment ne pas mentionner ici cette phrase de Hallaj : "Nos cœurs sont une seule vierge, où seule la présence du Seigneur pénètre pour y être conçue". Après Al-Hallaj, Louis Massignon nous parle du point vierge, ce point qui dans l’homme, serait le lieu inviolable de la présence divine. C’est sur ce point que s’articule le fiat, le kun humano - divin de l’homme totalement abandonné à son Seigneur.

Par l’abandon, Massignon semble ainsi, avoir été introduit dans les profondeurs du redoutable Amour de Dieu. L’esseulement d’amour : "infirad, répond étroitement à l’amour, désir essentiel de Dieu même, en arabe : ishq dhati".

Dans son état parfait, l’amour est extase, non pas comme moment d’ivresse, mais comme sortie de soi, exode vers un ailleurs, pèlerinage, et surtout comme abandon à la volonté

divine, allant du "je" enfermé sur lui-même, vers le don et la découverte de soi-même et celle de Dieu qui est Amour. La volonté de Dieu à ce moment, n'est plus une volonté étrangère qui s'impose de l'extérieur, mais la propre volonté du mystique. Dieu n'est-Il pas plus intime à nous-mêmes que nous ne le sommes nous-mêmes ? L'Amour est "divin" parce qu'il vient de Dieu pour nous unir à Lui et nous faire devenir "un" avec tous les humains, nos sœurs, nos frères.

Il y aurait des centaines de lettres à citer, mais j'insiste sur ce point : pareille expérience n'a rien à voir avec le "dolorisme de l'époque", comme certains aiment à le souligner ou voudraient nous le faire croire. Non, il n'en est rien. Et faire l'impasse sur l'aspect intérieur de la vie de Louis Massignon nous condamnerait à en donner une image très partielle. Dieu était au cœur de toute sa vie. Il en est le fil conducteur.

Un témoignage en forme de martyre :

Avant sa conversion, Louis Massignon avait écrit : "l'intelligibilité de la souffrance est notre problème central qu'il faut à tout prix déchiffrer". Toute sa vie de croyant lui a permis d'appréhender ce mystère, de le vivre.

Relevons qu'en arabe le terme "chahada" : témoignage et profession de foi musulmane est de la même racine que "chahid" qui signifie martyr, celui qui témoigne non seulement par ses paroles mais par l'offrande de sa vie, par son sang. Le mystique est un témoin qui témoigne de Dieu .On notera qu'en grec chrétien, les termes : témoignage et martyre sont rendus par le même mot : martus. Cette descente dans l'agonie au quotidien lui rappelait avec St. Jean "qu'il faut renaître de l'Esprit" quand l'évangéliste relate le discours de Jésus à

Nicodème.

Une vie, une œuvre :

Les écrits de Massignon fulgurent comme autant d’éclairs prophétiques dans l’aurore radieuse, striée de sang et de larmes de notre éternité en marche. Ils nous arrachent à la pesanteur ontologique du soi humain, à sa médiocrité viscérale. Dans l’épaisseur du réel ou nous sommes immergés, ou nous sommes assoupis, sa parole nous éveille à un monde nouveau. Signes et symboles deviennent un authentique langage,- écho déjà divin d’un au-delà des choses-, qui nous font signe, peut-être, dans le "friselis des vagues ensoleillées comme dans le roucoulement des colombes", ou bien "quand l’océan monte avec sa marée et sa clameur..., et que la dernière vague va tout submerger". C’est aussi dans la "beauté éminemment persuasive du désert" et même dans "le voile impalpablement féminin du silence". Mais c’est aussi et surtout dans l’abandon, le mépris, le doute de soi-même avec "toutes les amertumes de l’amour", en "partageant le pain de la douleur des abandonnés" ou encore dans le visage qui nous sourit à travers "l’ablution non sanglante des larmes, les siennes et les notre".

Louis Massignon nous a laissé son témoignage qu’il a conçu comme une femme dans la douleur. Il faut noter chez lui l’importance du "cri de parturition" qui revient dans ses textes de façon incessante. Ainsi nous transmet-il son message dans une langue qui est tout à la fois "science et poésie", "prudence et confidence", "force et douceur" (Bernard Guyon), pour manifester une vérité rayonnante, celle qu’il a reçue, celle dont il a vécu : que l’Amour de Dieu nous a été manifesté par son Fils jusqu’à offrir sa vie humaine pour nous. Il nous reste à

nous associer à cette œuvre de salut. Pour Patrick Laude, "il ne serait guère exagéré d'écrire que, sous le rapport spirituel le monde intérieur de Massignon est un monde essentiellement féminin, en ce sens qu'il révèle toujours la primauté et la liberté toute intérieure de la grâce par rapport aux formes qui en sont les véhicules provisoire dans le monde" (Massignon intérieur, p. 65).

Au début de cette présentation nous avions noté ce qu'avait écrit Jacques Maritain de Louis Massignon : "Toute sa vie a été sous le signe du sacrifice". Témoin de la transcendance divine et de l'Amour de Dieu manifesté en Jésus pour tous les Hommes, c'est donc dans l'abandon, la souffrance, la solitude, les larmes, une certaine déréliction, que Louis Massignon a trouvé la source d'une langue incomparable. Celle ci, bien que de chez nous, très humaine, a déjà l'accent, le goût, le parfum d'un au-delà indicible, auquel elle nous introduit, "car le langage est doublement un pèlerinage, un déplacement spirituel, puisqu'on n'élabore un langage que pour sortir de soi vers un autre pour évoquer avec lui un Absent", "pour tout dépasser vers l'Amour" (L.M.). C'est bien là tout le mystère du Verbe qui nous introduit au monde du divin, mystère de l'Incarnation rédemptrice, "route royale" sur laquelle chacun de nous est appelé à marcher. Et c'est dans la souffrance et la pauvreté angoissante de la créature que "la Présence divine se précipite avec toute sa gloire" pour s'y dévoiler au Jardin de la Parole.

Concevoir dans "l'extase de l'abandon" la Parole de Vérité, cette parole extasiée, celle qui donne la vie, tout en restant à l'écoute de cette même Parole à l'œuvre dans

l'Histoire et chez tous les autres, à commencer par les plus petits, dans une attitude d'Hospitalité sacrée face à l'inattendu, telle est, me semble-t-il, une part du "Dépôt" et non des moindres, que nous a légué Louis Massignon. Puissent ses écrits nous aider à en saisir aujourd'hui encore tout le sens et toute la portée, pour nous ouvrir aux autres et au Tout Autre et nous faire passer nous aussi, de notre Babel fondé sur le particularisme, la confusion et la puissance, au jardin d'une parole d'abandon, d'une parole extasiée, expression de notre amour pour Dieu et de notre amour pour tous les hommes nos frères.

Notes et références :

1 - L. Gardet : Mystique musulmane, Vrin, Paris 1968, p. 83.

2 - Roger Arnaldez : Mélanges Louis Massignon, Damas 1956.

3 - Louis Massignon : Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Vrin, Paris 1954.

4 – L. Massignon : La Passion d'Al Hallaj, 2e éd., Gallimard, Paris, 1975.

5 – L. Massignon : Divan d'Al Hallaj, 4e éd., Le Seuil, Paris, 1981.

6 – L. Massignon : Akhbar Al Hallaj, Vrin, Paris 1936 - 1956.

7 – L. Massignon : Parole donnée, 3e édition, Le Seuil, Paris 1983.

8 - Al Ghazali : Livre de l'Amour, Trad. M. L. Siauve, Vrin, Paris 1986.

9 - Jacques Keryell : Louis Massignon : L'Hospitalité sacrée. Ed. Nouvelle cité, 1987. (Correspondance L. Massignon - Mary Kahil).

10 - Jacques Keryell : Jardin donné, Louis Massignon à la recherche de l'Absolu, Ed. St Paul, 1993.

11 - Jacques Keryell : Louis Massignon et ses contemporains (collectif), Ed. Karthala, 1997.

12 - Jacques Keryell : Louis Massignon : Au cœur de notre temps (collectif). Ed. Karthala, 1999.